



Universidade de Aveiro
2013

Departamento de Línguas e Culturas

Anabela Oliveira
Naia Sardo

**A Audácia de Ser Diferente: a Escrita Obsessiva de Ana
Teresa Pereira**

Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Literatura, realizada sob a orientação científica do Doutor Filipe Guimarães de Araújo Magalhães, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

O Júri

Presidente

Reitor da Universidade de Aveiro (representado pelo Prof. Doutor Artur da Rosa Pires)

Vogais:

Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro

Doutor Rui Filipe Guimarães de Araújo Magalhães
Professor Associado da Universidade de Aveiro

Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutora Sara Raquel Duarte Reis da Silva
Professora Auxiliar do Instituto de Educação da Universidade do Minho

Doutora Maria do Rosário Gambôa Lopes de Carvalho
Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Doutora Ana Margarida Godinho da Fonseca.
Professora Adjunta do Instituto Politécnico da Guarda

Dedico este trabalho e deixo uma imensa gratidão e o meu AMOR

à minha filha Maria João, minha certeza de permanecer além do presente vulnerável,
num futuro de intangível fascínio;

ao meu marido José Amaral, que continua a ser o ‘porto feliz e tranquilo’ dos encontros
de cada dia.

Agradecimentos

Difícilmente poderão ser avaliados, nas páginas que compõem esta tese, todo o empenhamento, sobressaltos e dificuldades que envolveram a consecução deste trabalho. Mais fácil será, assim o espero, perceber o contentamento e a realização pessoal que desta tarefa resultou.

Este trabalho não foi, contudo, produto de um esforço exclusivamente individual. Ao longo deste longo caminho, houve quem representasse, pelas mais distintas razões, elos especiais e fundamentais. Lembrá-los, aqui, é a forma de exprimir o meu mais profundo agradecimento:

Ana Teresa Pereira, pela sua obra ímpar, descoberta fantástica que fez da elaboração desta tese uma nova aventura de prazer;

Rui Magalhães, pela surpresa do início na aula reveladora que magicamente motivou o meu interesse, em 1998, pela orientação e, ainda, pela amizade e atenção renovadas;

Elisa Branquinho, amiga de longa data, que leu atenta e criticamente estas páginas;

Joaquim Azevedo, pelo apoio técnico e amizade constante;

António Melo e Zaida Ferreira, amigos sempre presentes, pelo apoio.

Palavras-chave

Literatura Portuguesa Contemporânea; Ana Teresa Pereira; Escrita Obsessiva; Paixão Obsessiva pela Arte

Resumo

A presente tese tem como objetivo estudar a obra da escritora madeirense Ana Teresa Pereira.

Partindo da leitura integral dos seus livros, que se interligam formando um todo caracterizado por uma unidade intrínseca e obsessiva, e analisando especificamente a obra publicada entre 1989 e 2008, procurámos demonstrar os tópicos que permitem classificar a sua poética como uma escrita obsessiva e audaz, sob o ponto de vista do que de mais espantoso as expressões podem ter.

Estamos perante uma obra cuja indivisibilidade labiríntica se entretetece com a paixão obsessiva pela Arte, em particular, pela Literatura, pelo Cinema, pela Pintura e pela Música.

Keywords

Portuguese Literature; Ana Teresa Pereira; Obsessive and Dashing Writing; Obsessive Passion for Art

Abstract

The current thesis aims to study the work of the Portuguese writer, born in Madeira Island, Ana Teresa Pereira.

From the full reading of her books, which are interconnected forming a whole, characterized by an intrinsic and obsessive unity, and specifically analyzing the work published between 1989 and 2008, we sought to demonstrate the topics that allow to classify her poetics as an obsessive and dashing writing, from the point of view of what expressions can have in terms of the most amazing features.

We are faced with a piece of art whose labyrinthine indivisibility is woven with an obsessive passion for art, especially for Literature, Cinema, Paintings and Music.

Índice

Preâmbulo	17
Capítulo I - Ana Teresa Pereira: a escritora e a obra – vinte anos de criação literária num universo peculiar, labiríntico e obsessivo	23
1. “Pessoalidade” num universo peculiar, labiríntico e obsessivo	37
2. A casa de palavras de Ana Teresa Pereira: fantástico, mistério, circularidade e obsessão.....	55
Capítulo II – A obsessão pela Arte: intertextualidade e “unitextualidade” – a Literatura, a Pintura, o Cinema e a Música	129
1. Elementos paratextuais que unificam os mundos paralelos: os “intertextos” explícitos.	135
2. Intertextos “explícitos” e “implícitos” em <i>Matar a Imagem</i> : obra inicial do percurso literário deliberadamente obsessivo, marcado pela paixão pela Arte.....	154
3. <i>As Personagens</i> e <i>A Última História</i> - “... porque as palavras de um escritor são acções”: reflexões acerca do processo de escrita e da obstinada e consciente afirmação de um universo peculiar.....	186
Capítulo III – <i>O Ponto de Vista dos Demónios</i> e <i>O Sentido da Neve</i> : o regresso aos livros e aos filmes como uma das formas de felicidade	233
Capítulo IV – “Atos extremos de criação”: <i>O Verão Selvagem dos Teus Olhos</i> e <i>A Outra</i>	293
1. <i>O Verão Selvagem dos Teus Olhos</i> : a questão da perspectiva e o outro lado da história	296
2. <i>A Outra</i> : para além da ousada ambiguidade jamesiana	338
Conclusão	357
Referências	363
1. Bibliografia de Ana Teresa Pereira	363
2. Bibliografia sobre Ana Teresa Pereira	369
3. Outra bibliografia consultada	379
4. Internet	401
Anexos	403
ANEXO I - Capas das primeiras edições dos livros publicados até 2011	405

“(…) the imagination is a kind of blindness in which we see not with our eyes but with our minds and souls, in which we dream the world and our being in it.”

N. Scott Momaday, *The Man Made of Words*, p. 81.

Preâmbulo

O estudo, que apresentamos, pretende ser um aprofundamento da investigação iniciada com a dissertação de mestrado intitulada *A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira*.

A preferência pela obra da escritora portuguesa, nascida na Ilha da Madeira, advém do interesse que o seu singular universo ficcional tem despertado em nós, ao longo dos anos, desde o seu primeiro livro, publicado em 1989. A crítica literária enfatizou não só a singularidade da obra, mas, também, a habilidade da escritora para construir um peculiar e obsidiante universo literário que nos seduz a entrar nessas histórias escritas de dentro para dentro, nos atrai à descida a um espaço labiríntico, sinuoso e movediço onde se desenrolam as ações das narrativas e onde parece ficar de fora a esperança de qualquer certeza.

Ler Ana Teresa Pereira começou, como afirmámos no nosso trabalho de mestrado, por ser um simples ato de fruição. A sedução provocada pela leitura de *A Noite mais Escura da Alma* levou-nos a que fôssemos lendo cada um dos seus livros, e esperando, com o maior interesse, aqueles que, entretanto, iam sendo publicados. Inicialmente, só o prazer da leitura era suficiente. Depois, colocou-se a questão de saber mais sobre quem criara esse universo peculiar, quem escrevia assim de forma tão especial e ousada, quem contava histórias que estão, afinal, no interior de cada um de nós.

Quando, em 1998, procurámos, na Biblioteca da Universidade de Aveiro, material crítico sobre a escritora, nada encontrámos. Nem sequer nenhum dos seus livros. Mais tarde, em conversa com o Senhor Professor Doutor Rui Magalhães, nosso professor e, depois, orientador, confirmámos o interesse mútuo pela obra de Ana Teresa Pereira e tomámos conhecimento dos estudos que tinha efetuado e estava a produzir nesse âmbito.

Tendo decidido estudar a obra da autora, no contorno do Curso de Mestrado em Estudos Portugueses, procurámos responder a questões que se prendiam diretamente com a necessidade de descobrir quem era Ana Teresa Pereira, como se formara a sua escrita e, depois, fazer uma descida ao universo criado pelos seus textos, espaço que se nos apresentava, já na altura, como labiríntico, obsessivo, sinuoso e movediço.

Não foi, portanto, linear o início da análise que se pretendia efetuar. Começando pela especificidade da obra, passando pela escassez de bibliografia de apoio, tivemos de encontrar uma metodologia de trabalho adequada ao facto de estarmos a lidar com a produção literária de uma autora sobre quem muito pouco havia sido escrito. Ler e reler os

seus livros, tidos como objetos individuais, foram os primeiros passos. Posteriormente, foi fundamental abordá-los no seu conjunto, tentando encontrar fios condutores, pontos de contacto e diferenças.

Conversas com o Professor Doutor Rui Magalhães ajudaram-nos no sentido de optar pela análise de uma temática que nos parecia interessante e essencial no contexto da obra: o tema do Amor, que ocorre, na maior parte das histórias, de uma forma especial. Esses encontros proporcionaram-nos, ainda, o contacto com material que se ligava diretamente à escritora e serviram para tentar esclarecer algumas dúvidas que iam surgindo.

A leitura do ensaio incontornável e indispensável para o estudo da obra pereiriana, *O Labirinto do medo: Ana Teresa Pereira* (1999), elucidou aspetos e questões pertinentes que o aprofundamento da obra ia suscitando. Podemos assegurar que, até aos primeiros anos do século XXI, Rui Magalhães foi o estudioso que melhor acompanhou a obra de Ana Teresa Pereira, tendo escrito, para além desse livro essencial, diversos artigos científicos, inventariados na bibliografia final.

Seguiu-se, depois, o contacto com algumas entrevistas, artigos de revistas literárias, e outras, e de jornais que, embora em número reduzido, nos últimos anos do século XX, serviram para perscrutar as opiniões que se iam formando acerca da obra e apurar algumas informações a respeito da escritora. Seguidamente, fomos complementando a nossa investigação com outras leituras que nos permitiram esclarecer as hesitações que a análise dos textos ia desencadeando. Foi também muito importante a visualização de filmes, a audição das composições musicais mencionadas, referências dos próprios textos, e visitas a museus europeus (e a *cyber* museus), onde pudemos contemplar os quadros dos pintores favoritos da autora (os pré-rafaelitas, Klimt, Mark Rothko, entre muitos outros). Do mesmo modo, viagens à Ilha da Madeira ajudaram-nos a compreender até que ponto o espaço da “ilha” é primordial na obra. Essas deslocações possibilitaram, ainda, dois estimulantes e enriquecedores encontros com Ana Teresa Pereira.

Com base no conhecimento da obra patenteada até ao ano 2000 e na leitura dos livros editados desde esse ano até 2008, surgiu a ideia de voltar a estudar o universo ficcional pereiriano com o objetivo de aprofundar o conhecimento dos temas fundamentais da produção literária desta escritora.

Seguiu-se uma primeira escolha da temática a tratar e, uma vez mais, tornou-se claro que a unidade e a coerência, que caracterizam a obra, imporiam uma abordagem que partisse da análise da globalidade dos livros, da obra no seu todo, pelo que se encetou a investigação a partir da (re)leitura da totalidade dos livros, editados até 2009, momento em que se completavam vinte anos desde o lançamento do primeiro livro, não pondo de parte, evidentemente, a leitura e citação de obras posteriores a essa data.

Rui Estrada, na nota introdutória ao livro *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, refere-se ao seu autor, Duarte Pinheiro, como um “conhecedor profundo e crítico quer da bibliografia ativa quer passiva de Ana Teresa Pereira” (Pinheiro, 2011: 5). Este estudioso resolveu enfrentar o risco, propondo-se estudar a obra pereiriana, “justamente analisando e discutindo os tópicos e recursos formais que são obsessivamente nucleares no *corpus*” (Pinheiro, 2011: 5) por ele delimitado, oferecendo-nos, como refere Estrada, uma “análise minudente, exaustiva, amplamente fundamentada e argumentada com evidências textuais, dos elementos narrativos cruciais da poética pereiriana” (Pinheiro, 2011: 5).

É, precisamente, no tópico da obsessão, na tentativa de provar que Ana Teresa Pereira tem, efetivamente, uma escrita obsessiva que o nosso trabalho desejará complementar as investigações feitas por Rui Magalhães e por Duarte Pinheiro. Ana Teresa Pereira move-se, como Magalhães e Pinheiro mostram, ainda que sob perspetivas diversas, num peculiar e obsessivo, mas igualmente muito belo e, antagonicamente, assustador universo labiríntico.

Neste contexto extraordinário, o medo, um “medo ontológico” (1999b: 32), como refere Rui Magalhães, está presente de forma “intrinsecamente natural” (Pinheiro, 2011: 8) e pressente-se como uma “sensação empírica, ou apenas um conteúdo, transversal” (Pinheiro, 2011: 8) a toda a obra pereiriana, o que não impede o encantamento, quer das personagens pelas situações vividas, quer dos leitores de Ana Teresa Pereira pelas suas narrativas. Contudo, e não tenhamos ilusões sobre este assunto, ler Ana Teresa Pereira é, como também chama a atenção Rui Magalhães, entrar num dédalo labiríntico: “é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta” (Magalhães, 1999b: 9).

Partindo destes pressupostos, procuraremos comprovar que a escrita pereiriana é deliberada, resoluta, audaz e desassombradamente obsessiva, não só nos aspetos já muito bem estudados por Duarte Pinheiro, que mostrou como alguns recursos formais e a maneira como diversos tópicos são tratados narrativamente, por exemplo, a “identidade”, a

“solidão”, o “outro” e o “duplo”, estabelecem marcas da poética pereiriana “obsessivamente nucleares no *corpus* estudado” (Pinheiro, 2011: 5), mas, essencialmente, na recorrência das referências relativas à Arte, na paixão pela Literatura, pelo Cinema, pela Pintura, pela Música e pelo Teatro.

Como refere o prefácio de Estrada, asseverando o que procuraremos provar com a nossa investigação, a escritora “convoca recorrentemente outros autores e outras artes” (Pinheiro, 2011: 5). Fá-lo, acrescentamos nós, numa espécie de loucura pela arte, de acordo com o que escreveu Henry James em *The Middle Years*: “We work in the dark - we do what we can - we give what we have. Our doubt is our passion, and our passion is our task. The rest is the madness of art.”

A metodologia que seguimos, na nossa investigação e na elaboração da nossa tese, é similar àquela por nós adotada aquando do trabalho realizado na nossa dissertação de mestrado, a saber:

1. Definição da temática e assuntos a estudar;
2. Tendo em conta as características da obra de Ana Teresa Pereira, procedemos à leitura e estudo da obra completa, circunscrevendo, contudo, o período temporal que decorre de 1989 a 2009 para fazer incidir a nossa investigação;
3. Leitura dos livros publicados em 2010 e 2011, para complemento de informação;
4. Investigação bibliográfica através da análise de todos os estudos científicos, sobre a obra, a que tivemos acesso (livros, dissertações de mestrado e uma tese de doutoramento), bem como de artigos científicos de crítica literária e textos de opinião, publicados em revistas literárias e culturais, em jornais e em sítios na Internet;
5. Leitura de bibliografia complementar que nos permitiu esclarecimentos teóricos ou confirmação de dados e conteúdos;
6. Pesquisas na Internet;
7. Demarcação de uma estrutura para a tese, organizando capítulos e subcapítulos;

8. Redação do texto em consonância com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (Resolução do Conselho de Ministros n.º 8/2011, de 25 de janeiro). As citações, como é evidente, serão transcritas *ipsis verbis*;

9. Revisão de todo o trabalho.

É crucial assinalar a importância que a Internet teve na realização deste trabalho tornando a pesquisa imediata mais eficaz e, em alguns casos, possível, dado encontrarmos, na obra em estudo, uma imensa e profusa quantidade de referências, menções e alusões, algumas das quais de difícil acesso direto através de outras formas de pesquisa, como é o caso particular do Cinema. Como é evidente, as páginas *web* utilizadas e citadas são aquelas que considerámos credíveis, tendo contudo, sempre, a preocupação de confirmar a informação encontrada em bibliografia de referência geral e/ou específica.

Ao longo dos quatro capítulos que compõem este trabalho, esperamos conseguir demonstrar que existem recorrências e iterações que permitem classificar a poética pereiriana como obsessiva e audaz, sob o ponto de vista do que de mais espantoso as expressões podem ter.

Estamos, pois, perante uma obra cuja indivisibilidade labiríntica se entretetece com a paixão obsessiva pela Arte, em particular, pela Literatura, pelo Cinema, pela Pintura e pela Música.

Capítulo I - Ana Teresa Pereira: a escritora e a obra – vinte anos de criação literária num universo peculiar, labiríntico e obsessivo

Ler Ana Teresa Pereira não pode ter como objetivo fundamental desvendar na íntegra as histórias dos seus textos, nem conhecer *a(s) personagem(ns)* na sua totalidade. O propósito será, apenas e só, procurar compreender, em parte, a sua obra, através de uma leitura pessoal da mesma, porque a imaginação que permite criar este mundo ficcional é, como afirma N. Scott Momaday, “uma espécie de cegueira na qual não vemos com os olhos, mas com as nossas mentes e almas, na qual sonhamos o mundo e a nossa existência nele” (1997: 81)¹.

Para começar, propomo-nos, neste capítulo, fazer referência à biografia de Ana Teresa Pereira - partindo, essencialmente, do que a mesma diz de si própria nas entrevistas que vai dando, do que vai escrevendo, da análise dos seus próprios textos ficcionais ou ensaísticos - e à bibliografia desta escritora portuguesa nascida na Ilha da Madeira, procurando caracterizar o seu universo labiríntico e expor uma visão sintética dos livros publicados até 2009, a partir da leitura da totalidade da obra, patenteada até então, e da recensão e análise crítica da literatura existente sobre a mesma. Contudo, e como já afirmámos, apesar de circunscrevermos a nossa análise aos livros publicados entre 1989 e 2009, não deixaremos, sempre que tal se justifique, de nos referirmos aos publicados posteriormente a essa data. Chamamos a atenção, desde já, para o facto de fazer parte da nossa análise, por imperativos dos objetivos a atingir, a análise do livro *A Outra*, publicado em 2010.

O nosso intuito será procurar responder à questão colocada no título do presente capítulo, ou seja, caracterizar a obra de Ana Teresa Pereira, desvendando o seu peculiar universo labiríntico para, depois, mostrar que a sua obra revela uma constância obsessiva face às temáticas abordadas e à recorrência a determinados autores e obras.

Podemos afirmar que Ana Teresa Pereira tem vindo a construir, dentro da ficção portuguesa, uma obra sólida e coerente que conta com a publicação, entre 1989 e 2009, de mais de trinta títulos, que enumeramos a seguir. Indicamos, também, os que foram editados, posteriormente, até à conclusão desta tese:

1. *Matar a Imagem* (1989);

¹ Tradução nossa.

2. *As Personagens* (1990);
3. *A Última História* (1991);
4. *A Casa dos Pássaros* (1991);
5. *A Casa da Areia* (1991);
6. *A Casa dos Penhascos* (1991);
7. *A Casa das Sombras* (1991);
8. *A Casa do Nevoeiro* (1992);
9. *A Cidade Fantasma* (1993);
10. *Num Lugar Solitário* (1996);
11. *Fairy Tales* (1996);
12. *A Coisa que Eu Sou* (1997);
13. *A Noite Mais Escura da Alma* (1997/98);
14. *As Rosas Mortas* (1998);
15. *O Rosto de Deus* (1999);
16. *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (2000);
17. *Até que a Morte nos Separe* (2000);
18. *O Vale dos Malditos* (2000);
19. *A Dança dos Fantasmas* (2001);
20. *A Linguagem dos Pássaros* (2001);
21. *Intimações de Morte* (2002);
22. *O Ponto de Vista dos Demónios* (2002);
23. *Contos* (2003);
24. *Se Nos Encontrarmos de Novo* (2004);
25. *O Mar de Gelo* (2005);
26. *O Sentido da Neve* (2005);
27. *A Neve* (2006);
28. *Histórias Policiais* (2006);
29. *Quando Atravessares o Rio* (2007);
30. *O Fim de Lizzie* (2008);
31. *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008);
32. *As Duas Casas* (2009);
33. *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* (2009);

34. *Inverness* (2010);
35. *A Outra* (2010);
36. *Los Monstruos; Os Monstros; Les Monstres* – edição trilingue (2010);
37. *A Pantera* (2011);
38. *O Lago* (2011).

A obra tem sido reconhecida através da atribuição de prémios e menções honrosas. A escritora madeirense recebe, em 1989, o Prémio Caminho da Literatura Policial com o seu primeiro livro *Matar a Imagem*. Em 1990, com *As Personagens*, é distinguida com a menção honrosa do Prémio Revelação de Ficção da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Catorze anos mais tarde, em 2004, ganha o Prémio PEN Clube Português² de Ficção (*Ex-aequo*)³ com *Se Nos Encontrarmos de Novo* e, em 2007, o Prémio Máxima de Literatura com *A Neve*. Este livro tinha recebido, em 2006, conforme se pode ler na página da ficha técnica do mesmo, o Prémio Edmundo Bettencourt, atribuído pela Câmara Municipal do Funchal. Em 2010, é novamente distinguida (de entre cento e quarenta e dois concorrentes), pelo júri do mesmo prémio, com o conto *A Outra*, apresentado sob o pseudónimo Lara Croft. O júri justificou a escolha pela “beleza da história contada, o uso marcadamente literário e pessoal da linguagem, o domínio seguro e original da técnica narrativa, o ritmo narrativo acompanhado de força imagética e dimensão lúdica”. (informação disponível em <<http://www.publico.pt/Cultura/ana-teresa-pereira-vence-premio-edmundo-bettencourt-1439721>>, consulta a 22/10/2011). Também neste mesmo ano, o livro *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* fica entre os dez finalistas⁴ do Prémio

² PEN (Poetas, Ensaístas e Novelistas) Clube Português - Poesia, Ensaio, Ficção e Primeira Obra.

³ Ana Teresa Pereira e José Tolentino de Mendonça (nascido em 1965, padre, teólogo e escritor português também natural da Ilha da Madeira) foram contemplados, em 2005, com os prémios literários atribuídos pelo PEN Clube Português, nos géneros da ficção e do ensaio, respetivamente.

⁴ Os escritores finalistas foram sete portugueses, um espanhol, um mexicano e uma brasileira: Inês Pedrosa, por *A Eternidade e o Desejo* (Dom Quixote); Pedro Almeida Vieira, por *A Mão Esquerda de Deus* (Dom Quixote); Mário de Carvalho, por *A Sala Magenta* (Caminho); Maria Velho da Costa, por *Myra* (Assírio & Alvim); Valter Hugo Mãe, por *O apocalipse dos trabalhadores* (QuidNovi); A. M. Pires Cabral, por *O Cónego* (Cotovia); Juan José Millás, por *O Mundo* (Planeta); Ana Teresa Pereira, por *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (Relógio d'Água); Adriana Lisboa, por *Rakushisha* (Quetzal) e Gonzalo Celorio, por *Três Lindas Cubanas* (Quetzal). Foram escolhidos, de um conjunto de 160 obras de autores ibero-americanos, por um júri composto por Carlos Vaz Marques, Dulce Maria Cardoso, Fernando J.B. Martinho, Patrícia Reis e Vergílio Alberto Vieira. O prémio foi anunciado a 24 de fevereiro, no primeiro dia da 11.ª edição das Correntes d'Escritas. (Informação disponível em <<http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-descritas-2010/premio-literario-casino-da-povoa>>, consulta a 22/10/2011).

Literário Casino da Póvoa⁵, que seria atribuído a Maria Velho da Costa com o livro *Myra* (Assírio & Alvim).

Em outubro de 2012, Ana Teresa Pereira vence o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (APE) com o livro *O Lago*, publicado nos finais de 2011. A escritora foi uma das cinco finalistas do galardão, de entre as cento e três obras admitidas ao concurso, que é apoiado pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Fundação Calouste Gulbenkian, pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, pelo Camões - Instituto da Cooperação e da Língua, I. P.⁶ e pela Sociedade Portuguesa de Autores. Os outros quatro finalistas foram grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea, a saber, Maria Teresa Horta, com *As Luzes de Leonor*, Mário Cláudio, com *Tiago Veiga – Uma Biografia*, Nuno Júdice, com *O Complexo de Sagitário* e Teolinda Gersão com *Cidade de Ulisses*.

É de realçar a importância da atribuição deste prémio que, ao longo dos anos, já distinguiu, entre outros, nomes maiores da Literatura Portuguesa como, por exemplo, Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís, Francisco José Viegas e José Saramago.

José Manuel Gonçalves, membro e porta-voz do júri, declarou que *O Lago*

não é uma ruptura com a obra da escritora, mas revela uma certa novidade formal e até algum experimentalismo o que agradou ao júri. O que gostámos naquele romance foi de uma certa novidade formal e de um certo experimentalismo, que não é novo na sua obra do ponto de vista estrutural e formal. (informação disponível em

⁵ O Prémio Literário Casino da Póvoa, um galardão internacional, instituído em 2004, premeia autores dos vários países de língua portuguesa e de línguas hispânicas, com obras em 1ª. Edição, editadas em Portugal, excluindo-se as obras póstumas e ainda aquelas da autoria de galardoados com o Prémio Literário Casino da Póvoa nos últimos seis anos.

Foram vencedores, em edições anteriores a 2010, os seguintes escritores:

- Lúcia Jorge, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2004);
- António Franco Alexandre, *Duende* (2005);
- Carlos Ruíz Zafon, *A Sombra do Vento* (2006);
- Ana Luísa Amaral, *A Génese do Amor* (2007);
- Ruy Duarte de Carvalho, *desmedida, luanda - s. paulo – s. francisco e volta* (2008);
- Gastão Cruz, *A Moeda do Tempo*, (2009);
- Maria Velho da Costa, *Myra* (2010);
- Pedro Tamen, *O Livro do Sapateiro* (2011).

(Informação disponível em <<http://www.cm-pvarzim.pt/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/povoa-cultural/pelouro-cultural/areas-de-accao/correntes-d-escritas/correntes-descritas-2010/premio-literario-casino-da-povoa>, consulta em 22/10/2011; e em <http://www.cm-pvarzim.pt/groups/staff/conteudo/noticias/correntes-d2019escritas-anuncia-premio-literario-para-2012>>, consulta a 30 de janeiro de 2012).

⁶ A partir da publicação do Decreto-Lei n.º 21/2012, de 30 de janeiro, o designado Instituto Camões passou a designar-se “Camões - Instituto da Cooperação e da Língua, I. P” (CICL).

<[http://rr.sapo.pt/printArticle.aspx? did=82519](http://rr.sapo.pt/printArticle.aspx?did=82519)>, consulta a 25/10/2012)

No suplemento *Quociente de Inteligência, do Diário de Notícias*, de 14 de janeiro, João Céu e Silva escreve sobre *O Lago* que este livro “terá sido um dos últimos livros a ir para as livrarias na Época de Natal (...) e poucos leitores terão tido hipótese de descobrir [a novela] entre as últimas novidades de 2011” (informação disponível em <<http://relogiodaguaeditores.blogspot.pt/2012/01/relogio-dagua-no-diario-de-noticias-de.ht...>>, consulta em 25/10/2012). Nesse mesmo artigo, José Céu e Silva termina parafraseando a obra de Ana Teresa Pereira *Se Nos Encontrarmos de Novo*: “Talvez seja possível apreciar uma escritora por causa de um livro” (Informação disponível em <<http://relogiodaguaeditores.blogspot.pt/2012/01/relogio-dagua-no-diario-de-noticias-de.ht...>>, consulta em 25/10/2012). Esta asserção confirmou-se com a atribuição do prémio APE.

Acerca da atribuição deste galardão, António Guerreiro, num breve artigo publicado em novembro de 2012 e intitulado “A escritora que na semana passada viu o seu último livro premiado pela APE não é facilmente classificável”, reforça o que já vários críticos haviam dito sobre Ana Teresa Pereira, ou seja, que é

um caso singular no panorama atual da ficção narrativa da literatura portuguesa Servem-lhe, com justeza, estes predicados: prolixa - trinta livros desde 1989, eclética — cultiva uma pluralidade de géneros, obsessiva - nas referências, nos cenários e nas personagens que transitam, com o mesmo nome, de livro para livro. (...) a escritora parece mover-se no mundo da ficção como se ele fosse a sua realidade, até ao ponto em que deixa de haver um interior e um exterior da literatura. (...) as narrativas desta escritora situam-se noutro lado: do lado de um mundo interior obsessivo, inquietante, (...) parece movida por uma hipermemória literária - ou melhor, por um imaginário fornecido pela literatura e pelo cinema (...). (Guerreiro, 2012: s. p.)

Concluindo, sobre Ana Teresa Pereira, podemos afirmar que a avaliação da qualidade e singularidade desta escritora se faz tendo em conta cada um dos seus livros, mas, sobretudo, pelo conjunto de toda a obra publicada, exatamente pela “ousadia de ser diferente”.

Para além dos contos, novelas e romances que tem publicado desde 1989, Ana Teresa Pereira vai colaborando com diversos jornais e revistas (*Público*, *Expresso*, *Diário de Notícias* - Funchal, *Isleña*, *Margem 2*), de que destacamos as crónicas no suplemento

Mil Folhas, coluna “A Quatro Mãos”, do jornal *Público*, das quais se apresentam os títulos e respetivas datas (na bibliografia final), que nos permitem concluir que o universo temático e imagético das mesmas, bem como de outros textos escritos pela autora, é precisamente o mesmo das suas obras ficcionais. Entre 2000 e 2004, Ana Teresa Pereira assinou a coluna supramencionada ao lado de João Barrento, José Tolentino de Mendonça e Helder Macedo. Algumas crónicas aí escritas foram agrupadas e publicadas nos livros *O Ponto de Vista dos Demónios* (2002) e *O Sentido da Neve* (2005), sobre os quais nos iremos debruçar no capítulo III.

Acerca da obra de Ana Teresa Pereira, foram escritos artigos de opinião, de crítica literária, ensaios e resenhas⁷, bem como textos de maior dimensão. O primeiro estudo crítico foi, como já referimos, o livro de Rui Magalhães, filósofo e professor da Universidade de Aveiro, um ensaio sobre a obra pereiriana, intitulado *O labirinto do medo. Ana Teresa Pereira*⁸, “uma análise hermenêutica muito cuidada (...). Um ensaio dividido em sete *labirintos*: da escrita, do real, dos sujeitos, das ficções, do tempo, das interpretações e do medo”, como se lia no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* em 1999 (27 - 28). Seguiram-se outras investigações, a nossa dissertação de mestrado, *A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira*, em 2001; a dissertação de mestrado de Rosélia Maria Ornelas Quintal Fonseca, *A personagem Tom. Unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*⁹; a de Teresa de Jesus Salgado Patrícia Cortes Amaro, *A construção de si: Ana Teresa Pereira e a escrita como edificação de um universo literário e cultural*¹⁰; *Os Lugares da Ruína em Ana Teresa Pereira*, dissertação de mestrado de Pedro Luís da Cruz Corga de Barros¹¹; a tese de doutoramento de Duarte Manuel Pinheiro, *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*¹², editada em livro, com título homólogo, em 2011; e a dissertação de

⁷ A listagem tão exaustiva quanto possível destes textos encontra-se na bibliografia final deste trabalho.

⁸ Rui Magalhães (1999), *O labirinto do medo. Ana Teresa Pereira*. 1ª Edição, Braga: Angelus Novus Editora.

⁹ Rosélia Maria Ornelas Quintal Fonseca (2003), *A personagem Tom. Unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*. Funchal: Universidade Católica Portuguesa.

¹⁰ Teresa de Jesus Salgado Patrícia Cortes Amaro (2008), *A construção de si: Ana Teresa Pereira e a escrita como edificação de um universo literário e cultural*. Tese de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

¹¹ Pedro Luís da Cruz Corga de Barros (2010), *Os lugares da ruína em Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro.

¹² Duarte Manuel Pinheiro (2010), *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*. Tese de Doutoramento, Porto: Universidade Fernando Pessoa.

mestrado de Patrícia Ferreira Freitas, *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*¹³ no mesmo ano.

Deve, ainda, mencionar-se o facto de, em 2000, o grupo de teatro do ISPA (Instituto Superior de Psicologia Aplicada) ter levado à cena a peça *Paralelamente ao lado da realidade*, escrita, por Manuela Silva, a partir de contos de Ana Teresa Pereira (“A Sombra”; “Assassino”, “Vagabundo”, “A Rua sem Nome” e “Os Homens Inventados”), reproduzindo o universo da escritora num cenário depurado, apenas centrado nas personagens, histórias dentro de histórias, personagens que se transformam em narradores e narradores que voltam a ser personagens, como anuncia um texto de Joana Gorjão Henriques: “histórias em labirinto” (2000: 36).

Refira-se, ainda, que um dos livros da escritora foi traduzido para italiano. Trata-se de *Se Eu Morrer Antes de Acordar – Se morissi prima di svegliarme*¹⁴. Em 2010, saiu uma edição intitulada *Los Monstruos; Os Monstros; Les Monstres*¹⁵. A obra, trilingue, tem tradução para espanhol de Ricardo Pérez Piñero e para francês de Nicole Siganos. Esta edição faz parte de um projeto de Arte e Literatura contemporâneas, apoiado pelo Governo das Canárias, para divulgação de trinta e seis autores de onze territórios insulares. Para além de exposições coletivas de artistas plásticos¹⁶, o projeto “Horizontes Insulares” englobava também a Literatura, sob a responsabilidade do escritor e catedrático de Literatura da Universidade de La Laguna, Nilo Palenzuela.

¹³ Patrícia Ferreira Mota Freitas (2011), *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Porto: Universidade do Porto.

¹⁴ Tradução de Luciano Mallozzi, Pollena Trocchia: NonSoloParole EDIZIONE, 2006.

¹⁵ Imágenes de Eduardo de Freitas, Ed. Horizonte Insulares.

¹⁶ Recorde-se que, de 28 de janeiro a 12 de março de 2011, esteve patente no Museu de Arte Contemporânea do Funchal uma exposição coletiva, proposta pelo Governo de Canárias, sob o título Horizontes Insulares, com trabalhos de doze artistas plásticos, a saber, Teresa Arozena, Ricardo Barbeito, Maria José Cavaco, Joëlle Ferly, Tchalê Figueira, Gregório González, Thierry Hoarau, Belkis Ramírez, Sandra Ramos, Roseman Robinot, Shirley Rufin e Júlio Suárez, provenientes das Ilhas Canárias, Madeira, Açores, Guadalupe, Cabo Verde, Reunião, República Dominicana, Cuba, Guiana Francesa, Martinica e Porto Rico. Foram apresentadas obras produzidas em diversas áreas como o desenho, pintura, fotografia, vídeo, animação, entre outras. Esta mostra teve, como suporte informativo, a edição de um excelente catálogo – livro, com cerca de 366 páginas, produzido totalmente pelo Governo de Canárias, incluindo textos de vários especialistas, sendo o texto dedicado à ilha da Madeira – “Caminhos da Contemporaneidade Artística na Madeira”, da autoria da Doutora Isabel Santa Clara, professora no Centro de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira. A exposição em referência foi comissariada pelo Dr. Orlando Britto Jinorio. (Informação disponível em <<http://macgaleria.blogspot.com/2011/02/exposicao-colectiva-horizontes.html>>, consulta a 8 de dezembro de 2011).

A representação da Ilha da Madeira coube à escritora Ana Teresa Pereira, cujo texto faz parte de um conjunto de doze obras, representando a proveniência de cada autor.¹⁷ Este projeto cultural, artístico e literário reuniu, pela primeira vez, e pôs em contacto um conjunto de criadores contemporâneos oriundos de múltiplas e diversas geografias insulares, como se afirma numa página do sítio *web* do Museu de Arte Contemporânea do Funchal,

espaços com características e estruturas geográficas, históricas, políticas, sociais, económicas e culturais, nalguns casos similares, noutros muito diferentes, convertendo-os por tais razões num vasto meta-arquipélago, definido justamente por múltiplos horizontes insulares. (Informação disponível em <http://macgaleria.blogspot.com/2011/02/exposicao-colectiva-horizontes.html>, consulta a 8 de dezembro de 2011)

Por outro lado, pretendia-se, ainda,

fazer fluir e gerar vasos comunicantes, a partir de territórios criativos, como são a literatura e a arte contemporânea, propiciando (...) um contacto cultural entre estas geografias, cujas três línguas fundamentais de expressão e comunicação são a espanhola, a portuguesa e a francesa. (<<http://macgaleria.blogspot.com/2011/02/exposicao-colectiva-horizontes.html>>, consulta a 8 de dezembro de 2011)

É significativo e interessante recordar-se o que afirma Nino Palenzuel no texto introdutório “Horizontes Insulares”, relativamente a este projeto e à importância que o espaço “ilha”, crucial na obra pereiriana, tem no mesmo o qual pretende “estabelecer novos ‘vasos comunicantes’, nos domínios poético e histórico, de uma sensibilidade contemporânea insular” (Pereira, 2010c: 6). Afirma, ainda, citando Derek Walcott e Malcolm de Chazal que “Las islas se comunican de forma subterránea” (Pereira, 2010c: 5). Assim, “deste ponto de vista, as ilhas dialogam com raízes poéticas e míticas uma vez que partem de uma mesma unidade” (Pereira, 2010c: 6).

Açores, Madeira, Cabo Verde, Porto Rico, República Dominicana, Cuba, Ilha da Reunião, Guadalupe, Martinica e a Guiana Francesa dialogam neste cometimento que partiu das Canárias: “E fazem-no sob o signo da unidade poética e da diversidade expressiva numa época complexa, contraditória em permanente mutação” (*Id. Ibidem*).

¹⁷ Os outros escritores selecionados foram Jean François Samlong, Verónica Garcia, Anelio Rodriguez Conception, Vera Duarte, Carlos Alberto Machado, Lyne Marie Stanley, Nicole Cage Florentiny, Ernest Pepin, Maira Santos Febres, Alexis Gomez Rosa e Reina Maria Rodriguez.

De acordo com o que afirma Fernando Pinto do Amaral, num artigo publicado na página do (informação disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/contportcult/literature.html>>, consulta a 07/02/2008: 1), talvez um dos mais importantes aspetos das transformações que a Literatura Portuguesa tem experimentado, nos últimos vinte e cinco anos, tenha sido o declínio da ideia de vanguarda e o desaparecimento dos grupos literários e movimentos que marcaram o século XX até aos anos sessenta e setenta. Nesta perspetiva, os autores contemporâneos não se apresentam, hoje, como os arautos de uma mensagem coletiva, mas, simplesmente, sustentando um ponto de vista pessoal que exprime e dá forma a um universo singular.

Nesse mesmo breve artigo, o crítico literário aponta os principais poetas e prosadores portugueses, desde Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade, que começaram a escrever nos anos quarenta do século XX, até aos escritores mais contemporâneos, que caracteriza numa pincelada, como Rosa Lobato Faria, Helena Marques, Rita Ferro, Domingos Amaral, Rui Zink e Miguel Esteves Cardoso. Refere, finalmente, aqueles que deram, segundo a sua opinião, nova vida à Literatura nos anos noventa do século passado. É o caso de Pedro Paixão, “with his fragmented and anti-rhetorical style”; Inês Pedrosa “who seems to possess a road map of contemporary feelings”; e Ana Teresa Pereira “who lives within a universe of portents” (informação disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/contportcult/literature.html>>, consulta a 07/02/2008: 3).

Esta ideia de uma escritora “que vive dentro de um universo de portentos” era já referenciada por Rui Magalhães no seu livro *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Neste texto, afirma-se que para

se compreender os livros de Ana Teresa Pereira é necessário ir além deles mesmos, ir além da representação que, em cada momento, somos tentados a construir. Ler Ana Teresa Pereira é descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta onde mesmo o confronto com os nossos próprios fantasmas é ainda uma forma de representação, de desistência, de não compreensão. (Magalhães, 1999: 9)

Para o professor e filósofo, os “textos de Ana Teresa Pereira são fragmentos de um filme impossível que contasse eternamente a mesma história” (Magalhães, 1999: 137).

A vontade de ir para além da palavra, das coisas para o invisível, desvela-se na obsessão pereiriana pelos anjos. Os anjos (de Balzac, de Klee, de Rilke, da *Bíblia*, do *Livro*

de *Henoch*, entre outros), que aparecem ao longo da obra, levam-nos, segundo a própria autora, a uma “hermenêutica nova”, a um conhecimento diverso do que se anima em relação ao visível, levando-nos “à porta atrás da última porta”. Para além disso, como revela numa entrevista dada em 1997, a escrita não lhe interessa como processo racional, mas como aventura no desconhecido, “um afundar-se, perder-se...” (Rocha, 1997: 10). Nesta perspetiva, os anjos parecem ter a ver com todos esses aspetos, assim como com a ambivalência na unidade. Tal como é impossível separar a Beleza do Terror, a Vida da Morte. Para além do que se acabou de afirmar, os anjos dos livros de Ana Teresa Pereira, tal como as pessoas, não têm rosto.

Fátima Maldonado, num artigo intitulado “O desejo não resulta, a literatura de quiosque, paredes meias com a erudição” (2001: 41), refere-se ao universo literário, em que se desloca Ana Teresa Pereira, como um mundo de “reflexos que se interpenetram e desdobram e repartem até se estilhaçar o estranho que os conteve. Deste modo tudo se adensa, muito mais complexo do que ao primeiro relance poderia supor alguém desprevenido” (Maldonado, 2001: 41).

Também José Guardado Moreira, num breve texto intitulado “A casa dos espelhos”, se refere ao território muito próprio de Ana Teresa Pereira como possuindo

(...) temas fortes muito seus, e uma capacidade inédita de revitalizar géneros ou subgéneros (...). O jogo da escrita, o prazer dos reflexos para sempre sublimados, o permanente reenviar para uma referência literária ou cinematográfica constituem-se nela como materiais de feitura de um mundo aparentemente encerrado em alguns tópicos reconhecíveis, mas que se desdobram constantemente como imagens de imagens, num número infinito de variações (...) tudo se conjuga para dotar os seus livros de uma atmosfera única (...).” (2001: 108)

Rosélia Fonseca inicia a sua dissertação de mestrado com uma asserção que corrobora a opinião de Rui Magalhães e de outros críticos literários:

a leitura dos livros de Ana Teresa Pereira permite a descoberta de um universo literário que se afasta dos cânones tradicionais e, dentro da moderna literatura, envereda por um mundo interior, onde a diegese é menos importante do que a personagem, onde o ser reclama um mundo, o lado de dentro. (Fonseca, 2003: 7)

Duarte Pinheiro, no preâmbulo da sua tese de doutoramento, *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, reconhece que entrar no universo labiríntico de Ana Teresa Pereira

é entrar na casa dos espelhos. Tudo o que o constitui chega até nós, leitores, reflectido. (...) As histórias sucedem-se indistintas, como se fossem todas versões de uma só, numa perspectiva autobiográfica, podíamos dizer que são monólogos provenientes do interior da autora para o interior da mesma, num egocentrismo aberto e, ao mesmo tempo, antagonicamente fechado. (Pinheiro, 2010: 2)

Na obra, como também reforça, evidenciam-se “estruturas narrativas muito semelhantes” (Pinheiro, 2010: 2) que só a leitura dos livros no seu conjunto, num itinerário de análise comum, permite a compreensão.

Pedro de Barros, na dissertação de mestrado, refere-se à obra pereiriana como “um universo bastante peculiar que ocupa um lugar único no panorama literário português contemporâneo, construído a partir de imagens que se repetem exaustivamente, imagens de uma beleza terrível e fantástica” (Barros, 2010: 5). Acrescenta, ainda, que a leitura de Ana Teresa Pereira desperta “sentimentos de carácter ruinoso” (Barros, 2010: 9) porque ao nos embrenharmos no seu universo singular

e procedermos à análise cuidada de todas essas imagens que perpassam as obras da autora, verificamos que o próprio processo de decodificação e de interpretação dos textos de Ana Teresa Pereira se assemelha ao ato de vasculhar por entre as ruínas de séculos de uma casa abandonada, onde cada vestígio encontrado se repete incessantemente, suscetível de ser confundido com um outro apenas uns passos mais adiante. Quando postos nos seus lugares (ou onde imaginamos serem os seus lugares), esses vestígios, essas pedras nos escombros em ruínas, constituirão a casa de palavras de Ana Teresa Pereira, o seu universo fantástico e misterioso, de plena valorização da ruína como espaço/tempo de exploração de múltiplos lugares do medo. (Barros, 2010: 5)

Concordando inteiramente com o que acaba de ser referido, e porque, efetivamente, o universo em causa é fantástico e enigmático, ainda que se explorem esses numerosos lugares do medo, como acredita Barros, e talvez também por isso mesmo, parece-nos que existe, na obra em análise, uma palavra adequada para definir a escrita pereiriana, que surge várias vezes no seu livro *O Rosto de Deus*¹⁸, utilizada para descrever a sensação que provoca a escrita de Tom¹⁹, a *personagem* recorrente nas suas histórias, sobre as outras

¹⁸ Confirme-se, em *O Rosto de Deus*, nas páginas 48 e 99, por exemplo.

¹⁹ Sobre Tom – essa *personagem* enigmática e onnipresente na obra – leia-se a dissertação de Rosélia Fonseca, *A personagem Tom. Unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*.

personagens: “encantamento”. Este vocábulo condensa, na perfeição, o efeito da escrita de Ana Teresa Pereira sobre os seus leitores: o “importante era o encantamento, ver, sentir...” (Pereira, 1999: 48).

Este enlevo face à obra pereiriana advém dos muitos e diversos aspetos que temos mencionado e viremos a analisar, alguns dos quais excelentemente sintetizados na conclusão da dissertação de mestrado de Patrícia Ferreira Freitas que, na senda da opinião de outros estudiosos da obra, afirma que Ana Teresa Pereira se “tem vindo a afirmar como um caso cada vez mais particular dentro da literatura portuguesa, por razões de diversa ordem, mas todas elas igualmente complexas” (Freitas, 2011: 67).

Sumariamos esses tópicos recorrentes e fulcrais, partindo do texto de Patrícia Freitas (2011: 67):

1. as suas ficções estabelecem “relações diversas com outros textos (...) numa rede tão intrincada de citações e apropriações predatórias, que constitui um verdadeiro desafio a qualquer tentativa de descrição estrutural”;
2. a profusão “de referências literárias e artísticas que nada têm a ver com a cultura tradicional portuguesa”;
3. a utilização de vocábulos ingleses “incorporados no discurso – sem distinção de itálico (...) – é sintomática de uma literatura globalizante e universal” que “desafia a própria noção de uma literatura ‘nacional’”;
4. para “além da interação permanente com outras obras, a produção da autora estabelece também um diálogo problematizante com vários géneros, diluindo fronteiras e fundindo tradição erudita com tipologias associadas à cultura popular ou de massas”;
5. a “predominância de vestígios do policial e do fantástico” tendo em conta porém que “a subversão de motivos típicos do policial contribuiu também para o emergir de uma condição fantástica dos seus textos”;
6. o facto de o policial se ter constituído como ponto de partida da obra “favoreceu até a afirmação de algumas das características mais marcantes da ficção pereiriana, como a circularidade, que desenha o regresso recorrente aos mesmos temas, motivos, personagens e espaços, de livro para livro (...) na multiplicação das versões de uma mesma história (...)”.

Na conclusão do seu trabalho, Patrícia Freitas expõe ainda uma das características que consideramos basilares na construção literária de Ana Teresa Pereira e à qual nos havíamos já referido na nossa dissertação de mestrado, em 2001:

Se a obra pereiriana começa por ancorar a história num enquadramento ainda (tenuemente) realista (...), vai-se progressivamente desligando e libertando do real (ou de efeitos de real), problematizando os tradicionais mecanismos de representação do mundo, e do próprio mundo, enquanto realidade única, empírica e material. (Freitas, 2011: 68)

Recordando o que refere Patrícia Freitas em relação às últimas narrativas pereirianas (pelo menos referindo-se àquelas que a escritora publicou até 2011 – *A Outra* e *A Pantera*), consideramos poder estender esse entendimento em relação a toda a obra de Ana Teresa Pereira, ou seja, que o universo predominante desta obra, na sua globalidade, é “o das imagens (de toda a espécie) e o de territórios interiores do ser humano: a memória, a imaginação, em suma, a mente” (Freitas, 2011: 68).

Nesta tentativa de esboçar um retrato da “escritora no seu labirinto” (leia-se, sua vida e obra), podemos convocar o auxílio dos seus próprios textos, através de excertos de livros que tão bem resumem a própria obra, composta, maioritariamente, por obscuros e não muito longos contos, novelas e romances. Veja-se, a título de exemplo, um extrato de *O Rosto de Deus*:

(...) livros de contos. Tinham poucas páginas, eram enigmáticos e escuros como poços, cada vez que os lia tinha a sensação de cair mais fundo.

Era como se fossem feitos de nevoeiro que se abria de vez em quando... deixando ver algo de inesperado que desaparecia de novo e talvez não se pudesse reencontrar. Mesmo a escrita era estranha, parágrafos breves, frases curtas, como se o que importasse não fossem as frases mas as palavras, como se cada palavra tivesse atrás de si uma infinidade de sentidos, ou talvez um só, mas inalcançável, como se fossem palavras...

Como se fossem palavras sagradas. (Pereira, 1999: 102)

É, portanto, um fascínio absoluto que transporta o leitor ao longo das páginas dos livros de Ana Teresa Pereira, cuja leitura labiríntica se revela, por vezes, obscura porque algumas passagens se sucedem a uma velocidade estonteante, no anseio de prosseguir o

enredo, despertando as mais contraditórias impressões e acordando sensações primordiais que vagamente se recordam.

A escritora faz-nos viajar até ao princípio do mundo, aos primórdios da existência, até ao âmago da complexidade da alma humana, dos desejos e aspirações fundamentais, dos medos. A obra, como um todo, é caracterizada pela unidade e coerência, apresentando-se una, quase indivisível, marcada por fases concordantes entre si.

Os temas centrais são a própria vida, a morte e o amor. Tudo o que é e o que não é, próximo da essência das coisas. Delimitam esses temas o mistério e a procura do conhecimento do profundo. Mas outros, que intrinsecamente se ligam aos apontados, são igualmente basilares, como evidencia Duarte Pinheiro, no segundo capítulo do seu trabalho, considerando-os como sendo os mais recorrentes e discutidos pela própria escritora: a identidade e a solidão. Podemos ler, nas páginas 32 e 33, que existem dois temas essenciais nas narrativas de Ana Teresa Pereira

que demonstram uma unidade tenaz (...): o tema da identidade, inerente àquele do duplo, e o tema da solidão. (...) Solidão e identidade estão interligados ideologicamente, existem indissociavelmente, dependem um do outro, a mesma dependência que se verifica entre o espaço e o narrador.” (Pinheiro, 2010)

Podemos acrescentar que existe a mesma conexão entre as narrativas entre si, dentro de cada livro, e dos livros uns em relação aos outros.

Deste modo, o relacionamento com os livros da autora nem sempre é fácil, porque é “como se fossem feitos de nevoeiro” que se abre, por vezes, “deixando ver algo de inesperado” (Pereira, 1999: 102) que pode desaparecer e talvez não se consiga reencontrar mais. Por outro lado, e como refere o excerto supracitado de *O Rosto de Deus*, apesar da sua escrita ser composta por parágrafos breves e frases curtas, a estranheza nasce do facto de nos apercebermos que o mais importante são as palavras que, controversamente, parecem apontar para uma infinidade de sentidos e, ao mesmo tempo, para um sentido único inatingível “como se fossem palavras sagradas.” (Pereira, 1999: 102)

A dificuldade de compreensão e interpretação agudiza-se, como afirma Duarte Pinheiro, porque “Ana Teresa Pereira delimita (...) através do narrador e da perspectiva narrativa, o campo de visão e de interpretação do leitor, duplamente condicionado pelo próprio campo de visão da personagem, também ele delimitado (...)” (Pinheiro, 2010: 106). Esta circunstância crítica de compreensão e interpretação adensa-se pela recorrência

das histórias, que vivem dentro umas das outras, se alimentam mesmo umas das outras, no âmago do universo pereiriano ou de outras no âmbito da literatura universal, numa peculiar circularidade e plasticidade. As personagens entrecruzam-se, misturam-se, transitam de livro para livro com nomes que se confundem, vêm ao de cima, depois desaparecem para, mais tarde, voltarem a emergir de novo. A partir deste movimento, vão sendo apresentadas. Por esse motivo, para falar de um livro de Ana Teresa Pereira, temos que passar, necessariamente, pelos outros, mas nunca teremos a certeza do que realmente está a acontecer, uma vez que “nas narrativas de Ana Teresa Pereira, tudo se trata de um vislumbre, quer sejamos leitores ou personagens.” (Pinheiro, 2010: 107)

Ainda a propósito de complexidade interpretativa, Hugo Pinto Santos escreveu, acerca do livro *O Lago* (2011), que o “universo ficcional de Ana Teresa Pereira é um dos territórios mais fascinantes, e ao mesmo tempo mais inabordáveis (circularidade referencial, obsessiva reinvenção de personagens e espaços, uma autora ‘mistura de mulher, de bicho e de nevoeiro’) do que entre nós se entende por escrita ficcional” (informação disponível em <<http://relogiodaguaeditores.blogspot.com/>>, consulta a 19 de janeiro de 2012).

Não só concordamos inteiramente com o que afirmam Pinheiro e Pinto Santos como tentaremos comprová-lo ao longo do nosso trabalho.

1. “Pessoalidade”²⁰ num universo peculiar, labiríntico e obsessivo

Na tentativa de definirmos a essência de Ana Teresa Pereira e da sua obra, podemos continuar a usar as suas palavras. Enigmática como os livros que escreve, a escritora, nascida na Ilha da Madeira, afirmava, já em 1999, numa entrevista dada ao *Jornal da Madeira* e intitulada “Escritora de Anjos e Demónios” (Rocha, 1997), que escrever era a sua natureza.

Desde 1989, altura em que surge o seu primeiro livro, *Matar a Imagem*, tem vindo a publicar, com impressionante regularidade, livros que se foram assemelhando cada vez mais ao mesmo livro, como já expusemos e é reafirmado pelos diversos investigadores que têm estudado a sua produção literária.

²⁰ “Pessoalidade” (Pinheiro, 2010: 24) é uma palavra usada por Duarte Pinheiro para falar do “cariz autobiográfico” (Pinheiro, 2010: 24) das narrativas pereirianas, baseando-se no nosso texto “Quando a ficção vive na e da ficção”.

Os seus livros parecem-se muito uns com os outros e até as personagens têm os mesmos nomes. Mas isto é intencional e consciente, conforme declara a ficcionista, em 2000, numa entrevista dada a Manuel Halpern. O conjunto da sua obra revela uma notável capacidade de construção literária que lhe permite manter uma agilidade propícia à variação dentro de um fantástico universo peculiar, labiríntico e obsessivo.

Ana Teresa Pereira escreve livros nos quais não separa a vida da Literatura, não lhe interessando “os exercícios literários mas uma experiência visceral” (Xavier, 2008: 30). Aborda sempre os mesmos temas numa constância de sonho (e/ou pesadelo?) que provoca, a quem tenta ordenar esse mundo, a entrada num labirinto de significações perturbado pela presença constante da noite e da água (do nevoeiro que tudo envolve, da chuva que não para de cair e da proximidade do mar); perfumado pelo cheiro obsidiante das flores, sempre presentes; pela adjacência dos animais, penetrando o território dos humanos; e pela visão ambivalente de anjos e demónios. Nesse mundo fantástico e solitário, simultaneamente belo e diabólico, longe e, ao mesmo tempo, tão perto do vulgar mundo quotidiano, personagens especiais, sempre as mesmas, movem-se com estranha leveza.

Interessa-nos, antes de mais, delinear um retrato da autora, que espreita por detrás da obra, usando, para o efeito e sempre que possível, a sua ‘voz’, o que enuncia (ou apenas sugere) de si mesma. Ana Teresa Pereira considera a sua obra autobiográfica, facto que confessa na entrevista dada no ano 2000, já antes mencionada: “Os meus livros sou eu. (...) todos os meus livros são eu própria, o material de que sou feita. Portanto, tem a ver com a minha vida, com as minhas leituras, especialmente as de criança” (Halpern, 2000: 12).

Ao longo dos anos, Ana Teresa Pereira tem-se revelado uma escritora muito discreta que não frequenta as galerias da vida sociocultural e dá poucas entrevistas. Mesmo quando é agraciada com algum prémio, envia um representante para o receber.²¹ Tudo se passa, usando as palavras de Eduardo Prado Coelho, que tanto admirava a escritora, “como se a sua literatura excluísse qualquer compromisso mundano e se definisse sobretudo em

²¹ Por exemplo, na entrega do Prémio Máxima de Literatura de 2007 (15ª Edição), foi Joana Espírito Santo, da Relógio D’Água Editores, que recebeu o prémio como representante de Ana Teresa Pereira. À semelhança de outros prémios, o Prémio Máxima Literatura procura apoiar e divulgar o que de melhor se escreve e publica em Portugal. Ana Teresa Pereira conquistou esse prémio, em 2007, com a sua novela *A Neve*. O Júri era composto por José Eduardo Agualusa, Laura Luzes Torres, Leonor Xavier, Madalena Frago e Maria Helena Mira Mateus. Nesse ano, distinguiu, também, com o Prémio Ensaio, Theresa Schedel de Castello Branco, com a sua obra *Na Rota da Pimenta* (Editorial Presença). Diana Barroqueiro recebeu o Prémio Especial do Júri com o romance histórico *D. Sebastião e o Vidente* (Porto Editora).

termos duma “experiência-em-palavras” (1999: 8). Esta “experiência-em-palavras”, inusitada e constante, surge incessantemente renovada, fascinando permanentemente os leitores.

A partir do que afirma de si mesma e deixa transparecer ao longo dos textos, Ana Teresa Pereira emerge como uma figura que se parece com os livros que escreve. Nasceu no Funchal, em 1958, onde viveu, de acordo com as suas próprias palavras, num ambiente propício ao seu futuro como escritora. Aprendeu a escrever aos cinco anos e foi nessa altura que os pais, que lhe ofereciam livros com frequência, a presentearam com o seu primeiro gato. Vem da infância o seu amor aos livros e aos animais e, também, aos filmes, influência que herdou de seu progenitor e que a marcou profundamente, como se pode ver quando afirma “eu seria outra pessoa se não tivesse visto *The Night of the Hunter*, *Gaslight*, quando era criança” (Xavier, 2008: 30).

Como é usual em Ana Teresa Pereira, a escritora está sempre a fazer referências explícitas e implícitas ao cinema e aos filmes, clássicos em particular, tanto nos seus livros e crónicas, como nas entrevistas que dá sobre a sua obra, deixando, por vezes, escapar breves considerações sobre a sua pessoa. Este facto revela a influência decisiva que a Sétima Arte teve sempre na sua vida e na sua forma de escrever. Nesta referência ao único trabalho, como realizador, do ator Charles Laughton, o filme *The Night of the Hunter*, de 1955, ressalta o apreço da escritora pelos *thrillers* psicológicos, como é o caso deste que associa características do expressionismo alemão e do *cinema noir*, segundo alguns críticos. Tal como se pode ler no livro de Jürgen Müller, este filme, que tanto marcou Ana Teresa Pereira (e tal como a análise da sua obra revelará, algumas diegeses em particular),

(...) supone un singular golpe de fortuna para la historia del cine. Lo perturbador y lo fascinante casi nunca han estado tan estrechamente unidos como en este cuento hipnótico para adultos, una película traumática repleta de poesía negra. Con destreza morbosa, el cuadro fílmico de Laughton concentra miedos infantiles tradicionales en una fábula terriblemente hermosa (...). Es magnífico cómo la película asocia recursos creativos de expresión amanerada y elementos oníricos (o de pesadilla) encontrando así un lenguaje fílmico inconfundible, casi surrealista, para plasmar lo inquietante y un horror sutil que no estropea su efectismo sugerente. (Müller, 2011a: 342 - 345)

À medida que nos embrenhamos na obra pereiriana, descobrimos que a leitura que a escritora faz da vida tem a ver com a interpretação dos filmes que viu e vê e também dos

livros que leu e lê, e de que toda a sua experiência é feita não só de factos, do que lhe acontece na realidade, mas também do que acontece nesses filmes e livros. De todos os livros que a influenciaram, foram os dos escritores de língua inglesa aqueles que mais marcaram a sua obra, tal como a própria reconhece:

Os vales perdidos de Enid Blyton, as casas de campo de Jane Austen, a Cornualha de Daphne du Maurier, as ruas de Londres, escuras e cheias de nevoeiro, dos policiais de Conan Doyle e John Dickson Carr. Acho que sempre quis voltar a esses lugares. E o resultado é um mundo que não existe do lado da realidade mas onde as ruas e as casas têm nomes ingleses. (Xavier, 2008: 30)

Irremediavelmente fascinada e indelevelmente marcada pelos livros que lia e pelos filmes que via, começou, ainda muito jovem, a escrever histórias de todos os géneros, desde policiais a *westerns*. A sua paixão pelas flores, que terá herdado da mãe, levou-a a estudar botânica, circunstância que se reflete, igualmente, nas suas narrativas. Tirou um curso de guia-intérprete e, na Faculdade de Letras de Lisboa, frequentou a licenciatura em Filosofia, mas acabou por desistir ao fim de dois anos porque a sua verdadeira vocação era a Psicanálise. Estes aspetos também se vão revelando nos seus textos. Tendo abandonado os estudos, voltou para o Funchal decidida a escrever. Desde essa altura, dedica-se exclusivamente a essa tarefa, que tem vindo a realizar com paixão e que a levou a publicar mais de trinta livros entre 1989 e 2009.

Em 1991, numa entrevista a Regina Louro, afirma não se preocupar com “questões materiais” e distingue o mundo exterior, “mundo prosaico das relações sociais e profissionais” da parte da vida a que chama “irreal”. Diz ter consciência de que cada ser humano “vive até certo ponto, num mundo inventado por si próprio” e, em determinada medida, assume sentir que “a realidade é a projecção do mundo interior de cada um” (Louro, 1991: 34). Ainda nesta entrevista, revela que pretende dedicar, completamente, a sua vida “à escrita, à leitura e aos filmes” (*Id. Ibidem*). Acrescenta, perentoriamente: “Não quer dizer que não funcione no mundo cá fora, mas o universo dos livros é mais importante” (*Id. Ibidem*).

Em 1993, numa outra entrevista, reconhece-se como “um lobo solitário,” detestando “o relaxado pulsar do que é supérfluo” (Maço, 1993b: III). Desta forma, sente-se uma pessoa estranha, angustiada, que gosta da solidão e que jamais quererá casar ou ter filhos.

Mais tarde, em 1997, deixa transparecer, reiteradamente, a sua adoração pelos livros, pelas imagens dos quadros e pelos filmes, e revela o seu profundo amor pela natureza. Por isso, confessa a sua tristeza perante a destruição de certos lugares mágicos da Madeira, ilha que considera “como um dia de primavera ou um estado de fusão com o mar” (Rocha, 1997: 10 - 11). A ligação e o relacionamento mágico com a natureza tornam-se ainda mais fortes nos últimos anos do século XX e esse aspeto teve reflexos na sua escrita, podendo constatar-se nos livros publicados na década de noventa do século passado. Afirma, ainda, acreditar numa teia universal em que tudo está interligado e em que nada acontece por acaso.

Em 1999, numa entrevista que deu ao jornal *Público*, relaciona o facto de ser do signo de Gémeos como um aspeto que considera ser intrínseco à sua natureza: sentir-se uma pessoa muito dividida, “uma mistura de mulher, de bicho e de nevoeiro...” (Lucas Coelho, 1999a: 1 – 3). Esta frase aparece para caracterizar Marisa, personagem do livro *As Rosas Mortas*, na página 17: “É a primeira vez que nasço como mulher. Há ainda em mim um rasto de bicho, um rasto de nevoeiro” e também na página 175: “És uma mistura de mulher, de bicho, de nevoeiro”. Contudo, a autora considera, de acordo com a entrevista dada, que faz sentido em relação a si própria.

Quando questionada sobre a problemática da escrita, atividade crucial da sua existência, usa as palavras de Henry James para definir o trabalho de um escritor: “No conto *The Middle Years*,²² Henry James escreve ‘Trabalhamos no escuro, fazemos o que podemos, damos o que temos. A nossa dúvida é a nossa paixão e a nossa paixão é a nossa tarefa. O resto é a loucura da arte’” (Xavier, 2008: 28). Ana Teresa Pereira utiliza, também, as palavras de Jorge Luis Borges para dizer que o escritor tem de estar em perfeita sintonia com o livro para que a realidade comece a ceder. Remata dizendo que, quando isso acontece, o mundo interior e o exterior se misturam de uma forma perturbadora. Por outro lado, a ficcionista define, ainda, o trabalho do escritor citando palavras de outro dos seus autores de referência, Orson Welles, que considerava que um escritor era como um ator,

²² *The Middle Years* é um conto de Henry James que foi publicado, pela primeira vez, em 1893, na *Scribner's Magazine*. É considerada como a mais profunda história de James sobre os escritores. Nesta história, Henry James refere que passou toda a sua vida a aprender como escrever e que, por isso, afirma que teria sentido ter oportunidade de usufruir de uma segunda vida, “to apply the lesson”. Contudo, explica o escritor, “segundas vidas” não são possíveis. Por essa razão, o escritor diz para si mesmo e para os seus colegas artistas: “We work in the dark - we do what we can - we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art”. Esta frase é usada por Ana Teresa Pereira na entrevista de que falamos.

alguém que “tem a faculdade de entrar na pele da sua personagem e de a transfigurar com o que pode dar de si mesma” (Xavier, 2008: 30).

Ana Teresa Pereira, na entrevista a Leonor Xavier, apresenta uma visão particular do que é a essência de um criador, porquanto chega a considerar que o escritor (ou o realizador de cinema, por exemplo) se metamorfoseia em personagem e, nessa perspectiva, pode seguir caminhos muito estranhos. Recorde-se o excerto:

a vereda que leva à mansão de Sunset Boulevard, de Billy Wilder, as portas que se abrem para realidades diferentes, em *Inland Empire*, de David Lynch. Pode ser uma experiência limite, como em alguns filmes de Cronenberg: inventar uma realidade, vivê-la. E as personagens de Cronenberg não voltam (não querem voltar) da sua viagem interior. (Xavier, 2008: 30)

Conclui a autora dizendo que um escritor deve ter algo de suicida e que, muito provavelmente, ela só acredita nos escritores que “acabam mal. A alucinação como visão do mundo” (Xavier, 2008: 30).

Autoavaliando o seu trabalho, também na entrevista dada à revista *Máxima*, afirma ter escrito dois ou três livros que a justificam e confia escrever cada livro como se fosse o último, portanto aquele em que se joga tudo o que há para jogar. Descreve a sua obra como “um longo livro inacabado. Fragmentos de um palimpsesto” (*Id. ibidem*). Quanto ao processo de produção dos textos, diz que, sempre que escreve, tenta aproximar-se de uma “história submersa” em que as revelações vão surgindo para desaparecerem logo a seguir. Confessa que, para escrever, precisa de chegar a um estado que considera ser quase de “consciência alterada (um estado de graça?)” (*Id. ibidem*). Para fazer compreender esta asserção, usa o exemplo do trabalho de criação do seu livro *A Linguagem dos Pássaros*:

Lembro-me de que passei meses a trabalhar (...) e depois escrevi a primeira versão em cinco dias. E essa primeira versão era o livro que eu conhecia, e ao mesmo tempo era algo de novo, de desconhecido. Não sei bem se passei os meses seguintes a trabalhá-lo ou a tentar percebê-lo. (*Id. ibidem*)

A este respeito, remata o seu pensamento, usando uma metáfora que, procurando sintetizar o trabalho do escritor em geral, condensa, da forma mais admirável, a sua própria produção escrita:

Cada um de nós tem uma mão de cartas, e é com elas que joga eternamente. No meu caso sempre repeti o nome das personagens, os cenários, as referências. É como se trabalhasse um pequeno número de atores: dou-lhes papéis diferentes, os cenários mudam um pouco... (*Id. ibidem*)

Quer isto dizer, e a análise dos textos vem confirmar esta declaração, que existem constantes repetições no já aludido “longo livro inacabado” (*Id. ibidem*) que justificam o facto de Ana Teresa Pereira não se importar de “reescrever inteiramente um livro, mudando só algumas palavras. Talvez uma única palavra” (*Id. ibidem*).

Em 2010, numa entrevista dada a Rui Catalão, após o lançamento de *Inverness*, Ana Teresa Pereira afirma ser capaz de qualquer coisa pelos seus livros. Esse mesmo texto vem confirmar algumas características da escritora, já mencionadas, como a sua escrita autobiográfica, sedutora, misteriosa e obsessiva. Apesar de, como escreve Catalão, lhe terem enviado uma lista de perguntas e terem recebido “um texto meio hipnótico, meio fascinante” (2010b: 37), e a entrevista ser um exercício de montagem, a mesma contribui para a definição da construção literária de Ana Teresa Pereira, dando a conhecer a escritora que, propositadamente, se esconde e se repete, ainda que se refira, essencialmente, a um dos seus livros.

Inverness é, como aí se sintetiza, “um objeto de sedução que leva o leitor à perdição (isto é, a apaixonar-se sem razão aparente)” (Catalão, 2010b: 36). Pensamos que esta afirmação condensa, de forma notável, a irresistível atração que a obra pereiriana provoca no leitor, que se apaixona perdidamente pelos seus textos, ansiando pela chegada do próximo livro. Daí considerarmos que Ana Teresa Pereira é uma espécie de escritora de culto que tem leitores assíduos, quase poderíamos dizer compulsivos, dos seus textos.

Referindo-se a *Inverness*, a entrevista sintetiza a diegese, mencionando Kate, uma atriz que interpreta o papel da mulher desaparecida de um escritor (Clive), para que este termine o seu livro. No processo, a atriz desaparece e entramos na bruma (ou no nevoeiro), atmosfera de policiais, contos de fadas e também de loucura: “todas as frases se tornam misteriosas. Todas as palavras se tornam estranhas. De certa forma, é uma língua desconhecida”, explica, sem explicar, a autora” (Catalão, 2010b: 36). Parece claro que “o que leva o leitor à perdição”, a ser capaz de se “desgraçar nessa escrita fatal” (*Id. Ibidem*) é a própria construção do texto em que a leitura corporaliza a experiência do deslumbramento e as personagens se diluem no corpo do texto, se confundem e procuram

algo de que são dependentes. O que se afirma sobre *Inverness* serve para caraterizar a obra de Ana Teresa Pereira: um singular conjunto de livros cuja leitura materializa uma experiência assombrosa, em que existe uma procura contínua da essência, uma vontade de decifrar a natureza humana, através de diversas linguagens.

Na entrevista em análise, a escritora acentua, curiosamente, que lhe interessa a alucinação, uma vez que, segundo a própria, todos criamos a nossa própria realidade. No caso das personagens de *Inversness* e, no fundo, de quase todas as personagens de Ana Teresa Pereira, essa criação é levada ao extremo, podendo admitir-se subversivamente, como faz Pinheiro, “que dentro do conceito aristotélico de literatura como ‘mimesis’ do real, a personagem em Ana Teresa Pereira seja ‘uma não cópia do real’” (Pinheiro, 2010: 59). Em *Inverness*, existem “duas personagens com versões da realidade (histórias) que se excluem mutuamente” (Catalão, 2010: 36), sendo que uma delas está realmente a “alucinar”, mas o leitor não sabe qual é. Nesta história, a loucura é repartida entre as quatro personagens ao ponto das identidades de Clive, Jenny e Kate, em particular, se confundirem.

Novamente, nesta ocasião (e no livro em apreço, *Inverness*), Ana Teresa Pereira aborda um dos seus temas preferidos: a semelhança entre a representação e a escrita. Convoca as palavras de Orson Welles, quando assevera que, tal como o ator, o escritor deve entrar na pele da personagem e “criar a suspensão da incredulidade” (*Id. ibidem*).

A escritora fala das personagens dos seus livros, afirmando nunca saber de onde vêm e dizendo que, de certa forma, elas não são personagens, mas atores que representam diferentes papéis. Assegura que elas emergem e, depois, reaparecem em livros consecutivos. É o caso de Kate e Clive, protagonistas de *Inverness*, que haviam assomado, pela primeira vez, em 2005, no livro *O Mar de Gelo*, reaparecendo Kate, em 2007, em *Quando Atravessares o Rio*.

Ressurgem, da mesma forma, ideias que se revelam obsessivas em Ana Teresa Pereira, transitando, de obra para obra, numa constância que se revela familiar e indispensável ao leitor, como é o caso do seu gosto manifesto (tal como o apreço das suas personagens) pelos autores de língua inglesa, pelas paisagens e lugares do Reino Unido: “o teatro para mim é o teatro de Londres. Os teatros de Londres. As minhas personagens vão ao teatro como vão à igreja de St. Martin-in-the-Fields assistir a um concerto à luz das velas. São lugares onde se entra religiosamente, lugares onde pode acontecer uma epifania”

(Catalão, 2010: 36); e da sua paixão pelas imagens dos quadros ou dos filmes: “A primeira casa de que Kate se recorda. Um quadro que vi em Amesterdão” (*Id. Ibidem*). Por exemplo, no caso das ilhas de *Inverness*, os espaços vêm dos filmes de Michael Powell, em particular *The Edge of the World* e de *A Aventura no Mar* de Enid Blyton.

O que a autora menciona relativamente ao facto de não conseguir separar as suas personagens de si própria, tal como não conseguir demarcar os livros da vida, confirma a ideia de que existe uma forte componente autobiográfica na sua produção literária e isso verifica-se na transposição das recordações da sua infância para os seus livros, como a análise dos mesmos mostra e a própria autora atesta, quando confessa:

nasci numa ilha, cresci numa ilha. Há imagens que fazem parte de mim: a neve a cair no Pico do Areeiro, a estrada velha do Seixal num dia de tempestade, o Paul da Serra coberto por um lençol de água; o Paul do Mar que até há alguns anos era um lugar solitário, ‘*the edge of the world*’. O jardim da Quinta do Palheiro, onde se passam tantas das minhas histórias. Mas também cresci numa casa onde havia gatos e livros, sobretudo livros ingleses. Há imagens de livros que são tão fortes como as outras: a rapariga que se perde de noite nas ruas escuras cheias de nevoeiro e encontra uma loja aberta; a casa junto à charneca e as quatro crianças que brincam no jardim e cantam ‘*Mulberry Bush*’. Eu podia passar o resto da vida a escrever a partir dessas duas imagens. (Catalão, 2010: 37)

A propósito da problemática do carácter autobiográfico da obra pereiriana, Duarte Pinheiro fala da “pessoalidade” das histórias de Ana Teresa Pereira; alude à “dimensão que a autora confere a outras histórias para formar as suas”; realça “a linguagem e discurso totalmente novos na nossa literatura e que ela deposita nas suas personagens e narradores”; fala do processo de construção narrativa “que gira em torno das personagens e das imagens literárias, pictóricas e cinematográficas que alimentam a narrativa” e enfatiza o “cariz autobiográfico” das mesmas (Pinheiro, 2010: 24).

No nosso texto “Quando a ficção vive na e da ficção” já nos referíamos a este cariz autobiográfico da obra pereiriana quando afirmámos:

Se procurarmos destrinçar o material de que são feitas as personagens (e nos lembrarmos da recorrência obsessiva de determinados temas), parece-nos, acima de tudo, que são construídas de pedaços da própria escritora. São feitas do mesmo material dos seus sonhos e dos seus pesadelos, e das imagens (literárias) que as preenchem, diluindo-se, num todo que as confunde, autor, narrador e personagens, ou melhor, derramando-se

nas personagens a essência de que é feita a escritora: ‘todos os livros sou eu própria, o material de que sou feita.’” (Sardo, 2002: s. p.)

Esta constatação será corroborada, anos mais tarde, numa entrevista dada, pela escritora, a Maria Leonor Nunes, na qual afirma: “tudo o que escrevemos é autobiográfico” (Nunes, 2008: 11).

Também a categoria literária “tempo” é tratada de forma especial na obra de Ana Teresa Pereira. O tempo é “cerradamente circular”, como se depreende da análise das suas narrativas e a entrevista dada a Rui Catalão (2010) vem confirmar. Esta circularidade é sentida de forma extrema pelas personagens pereirianas, habitantes de ilhas (tal como a escritora) para quem “hoje, amanhã ou dentro de uma semana, é igual” (Catalão, 2010: 37), observação sobre o tempo que provém, segundo a autora, do filme *I Know Where I’m Going* de Michel Powel e Emeric Pressburger.²³

No caso específico das ilhas de *Inverness*, são mais uma vez as ilhas britânicas que servem de inspiração, como a própria escritora afirma, imagens do Cinema e da Literatura, sempre presentes: “As ilhas de ‘Inverness’ vêm dos filmes de Michael Powell, em particular ‘The Edge of the World’²⁴. De fotos. De ‘A Aventura no Mar’ de Enid Blyton”

²³ *I Know Where I’m Going* é um filme inglês, de 1945. A partir do que se lê em vários artigos sobre o filme, podemos verificar que a história também se passa numa ilha. De acordo com Ian Christie, num artigo intitulado *I Know Where I’m Going*, (disponível em <<http://www.criterion.com/current/posts/95-i-know-where-im-going>>, consulta a 2/12/2011), trata-se de uma história de amor que também é uma fábula: “Joan Webster thinks she knows exactly where she’s going: to marry the richest industrialist in Britain. But when the elements stop her from reaching a remote Scottish island where the wedding is due to take place, she gradually realizes that fate - and a young navy officer on leave - are trying to tell her something.” Uma sinopse do filme (disponível em <<http://www.criterion.com/films/633-i-know-where-im-going>>, consulta em 2/12/2011) refere-se a esta obra cinematográfica como uma “stunningly photographed comedy, romance flourishes in an unlikely place—the bleak and moody Scottish Hebrides. Wendy Hiller stars as a headstrong young woman who travels to these remote isles to marry a rich lord. Stranded by stormy weather, she meets a handsome naval officer (Roger Livesey) who threatens to thwart her carefully laid-out life plans.” Acerca da dupla de realizadores, ver o artigo de Adrian Danks, *Michel Powel & Emeric Pressburger* (disponível em <<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/powell/>>, consulta a 2/12/2011) no qual se afirma que “Even within the context of the golden period of British cinema in the late 1940s, Powell and Pressburger’s films are both exemplary and aesthetically unique, while still being quintessentially English. (...) the discourse surrounding Powell and Pressburger has shifted and expanded substantially in the last 25 years. Powell and Pressburger are now routinely championed as amongst the most significant and visionary filmmakers to have worked in British cinema. Thus, Julian Petley can now comfortably argue that Powell is ‘one of the British cinema’s few indisputable *auteurs* in the full sense of the term’ whose ‘ancestors are not Mill, Locke and Hume but Romanticism and the Gothic.’”

²⁴ No artigo de Darragh O’Donoghue, acerca do filme *The Edge of the World*, podemos ler: “the film’s story sets out a bleak choice faced by the natives of Hirta: stay on an economically unsustainable island despite the defection of its young, or migrate to the ‘mainland’, abandoning a millennia-old way of life. This socio-economic problem is dramatized by conflicting two families, different members of which are for staying and

(Catalão, 2010: 37). As próprias plantas são as das ilhas britânicas, as dos campos ingleses. O mesmo acontece noutras obras, de que podemos destacar aqui *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, em que o jardim é o de Manderley, associado a um “jardim interior” da escritora, numa combinação constante entre o cenário da Ilha da Madeira e o das ilhas britânicas que tanto admira e a fascina.

A identificação da autora com as suas personagens vai ao ponto da mesma afirmar que não acredita que elas se possam tornar autónomas, asseverando que “o escritor tem de controlar o mundo que criou” (*Id. Ibidem*). Para Ana Teresa Pereira, escrever, tal como ler, deve ser uma experiência muito forte que leva a que algo que existe “lá no fundo” venha, por vezes, até à superfície, fazendo com que

(...) todas as frases se [tornem] misteriosas. Todas as palavras se [tornem] estranhas. De certa forma, é uma língua desconhecida. E apaixono-me profundamente pelo livro. E depois, na altura de rever, o desencanto, as frases transformam-se em frases, e as palavras em palavras, e as imperfeições tornam-se bem visíveis. Mas depois, quando o livro está terminado, o que fica é o vazio, e sinto falta das personagens, e da casa, e do colar, e compreendo que não gosto muito de mim mesma. (*Id. Ibidem*)

A análise geral da obra de Ana Teresa Pereira permite concluir que a escritora possui um território muito seu, um universo literário à sua imagem que explora de uma forma circular e obsessiva. As suas histórias são narrativas urdidas de memórias e desejos pessoais e guiadas por uma sensibilidade especial e um espírito culto que se vão impondo como um ato de duplo mistério. Parecem, de certa forma, funcionar como a escondida autobiografia íntima da autora e, depois, como uma olímpica e penosa reflexão acerca de motivos que estão para além daquela realidade que todos vemos, numa ambivalência constante de trevas e alguma luz, numa procura incansável da perfeição, partindo, mas ao mesmo tempo abandonando a vulgaridade do quotidiano, na certeza de que o mundo, estritamente material, deixou de responder às necessidades humanas e acreditando que se vive, não só na dimensão física, mas noutras dimensões.

Nesta perspetiva, e embora apenas façamos referência a este assunto sem nos alongarmos, uma vez que o tema, por si só, poderá ser aprofundado num outro estudo, vislumbramos, na obra pereiriana, uma considerável influência do denominado “realismo

going. A ritual cliff-climb to decide the issue turns out to be fatal in more ways than one” (disponível em <http://www.sensesofcinema.com/2005/cteq/edge_of_the_world/>, consulta a 02/12/2011).

mágico”²⁵, expressão usada, pela primeira vez, em 1925, por Franz Roh, crítico alemão de Arte, para designar um grupo de pintores que exprimiam um certo onirismo de forma realista. A expressão foi reutilizada, em 1949, pelo escritor cubano Alejo Carpentier, para se referir a determinadas obras da literatura latino-americana e, mais tarde, em 1955, por Ángel Flores, para designar o trabalho de Jorge Luis Borges em comparação com o de Franz Kafka, que, de acordo com o crítico, era o seu equivalente europeu.

Christopher Warnes, num artigo intitulado “Naturalizing the Supernatural: Faith, Irreverence and Magical Realism”, refere que a expressão realismo mágico foi usada inicialmente

(...) to signal something very similar to the promise that it now seems to hold in the popular imagination. In 1798 the German Romantic poet and philosopher, Novalis, speculatively described in one of the fragments in his notebooks a ‘true prophet’ or an ‘isolated being’ who would not be bound by the limits that govern the lives of ordinary humans. Such a prophet, Novalis wrote should be referred to as a ‘magical idealist’ or a ‘magical realist’. Novalis’s idealism was an essential part of his Romantic philosophy, and functioned, throughout his work, as a means of resolving oppositions between self and other, subject and object, in order to attain a higher, miraculous truth. Importantly, though, this idealism still maintained a place for the physical world. Clearly, Novalis’s project was a response to the ‘disenchanted’ logic of the Enlightenment, and provides a relevant, though almost entirely unexplored, point of connection with the ways modern magical realism, similarly responding to a disillusionment with the relentlessly rational nature of modernity, also seeks ways of resolving the tension between miracle and truth, the magical and the real. (Warnes, 2005: 2 - 3)

Contudo, Novalis nunca desenvolveu o conceito de “realismo mágico”, que só mais tarde, como já afirmámos, foi usado, inicialmente num contexto estético, por Franz Roh, quando novas formas de Arte estavam a parecer na Alemanha, nos anos Weimar. Este período é delimitado entre o fim da Primeira Guerra Mundial (1918) e a chegada ao poder de Hitler (1933) e é considerado como um dos momentos, na história da Humanidade, mais elevados em termos de produção intelectual. Nessa altura, a Alemanha era o país mais avançado em termos de Ciência, Tecnologia, Filosofia, Literatura e Arte.

²⁵ Tendo em conta, contudo, o que afirma Warnes: “The term is best used not as a globalised postcolonial aesthetic category, but rather as a tool for understanding specific texts and contexts” (Warnes, 2005: 12).

Se voltarmos ao texto de Warnes e nos detivermos nas citações que faz de Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), o qual foi um dos principais representantes do primeiro romantismo alemão de finais do século XVIII, atrever-nos-íamos a considerar Ana Teresa Pereira como um “‘isolated being’ who would not be bound by the limits that govern the lives of ordinary humans” (Warnes, 2005: 3).

Esta vontade de ir para além dos limites que governam a vida do comum dos mortais, associa-se, em Ana Teresa Pereira, ao outro aspeto fundamental que temos vindo a analisar, o carácter autobiográfico da sua obra. A escritora sugeria, numa entrevista que deu a Tomás Maço (Maço, 1993b), que, no fundo, apenas é possível escrever sobre si próprio, asseverando que a escrita é como os sonhos. Quando se sonha, sonha-se consigo próprio e depois existem os disfarces. Os outros têm sempre a ver com o eu que sonha e / ou com o eu que escreve. Por outro lado, considera-se “vampiresca”, porque, para além de si, arranca bocados de outras pessoas para construir as suas personagens, que são, por vezes, parecidas com atores de cinema ou figuras de quadros.

Nas relações entre os leitores e os livros da autora não há lugar para a indiferença ou para o sossego, porque a ficcionista prefere o lado sonogado do real, revelando um imaginário perturbador. As suas histórias seduzem lentamente e fazem-nos conhecer determinadas realidades, mas essencialmente reconhecer outras que não verbalizamos. Ao lermos Ana Teresa Pereira, acompanhamos a narradora no seu labirinto e sentimo-nos tão perdidos como as próprias personagens. Só no final das diegeses se conseguem assimilar alguns dados que aparecem dispersos, mas que nunca temos a certeza de transformar em algo sólido.

Destarte, excecional, peculiar, circular, labiríntico e obsessivo são os adjetivos que, em nossa opinião, melhor, definem “o universo literário infindo da autora madeirense” (Pinheiro, 2010: 26). Pinheiro utiliza a expressão de Regina Louro para caraterizar o texto pereiriano, chamando-lhe “um texto-labirinto” (Louro, 1991: 34), “inesgotável, e sinuoso nas referências que o compõem, inacabado e circular na sua forma” (Pinheiro, 2010: 26). Evidentemente que esta ideia já tinha sido magnificamente explicitada na obra de Rui Magalhães, *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, quando afirmou: “é o labirinto que melhor caracteriza os seus textos” (Magalhães, 1999: 105).

A obra pereiriana, “esta espécie de mundo labiríntico infinito” (Pinheiro, 2010: 26), é, sem a menor sombra de dúvida, uma escrita cativante, como enaltece Eduardo Pitta, na recensão crítica “Às vezes basta um rosto”, sobre o livro *Quando atravessares o Rio*:

Ao arrepio da escrita mimética e ininteligível – não confundir ininteligível com estranhamento – do muito do que entre nós vai passando por ficção, a escrita de Ana Teresa Pereira é luminosa e sedutora. (...) limpa as frases de toda a enxúndia e (...) é exímia na criação de atmosferas que a nossa memória retém, porque há detalhes que saltam de história em história, e o mesmo acontece com certas personagens e situações, como num continuum de cenas. (Pitta, 2007: 44)

E mesmo quando, como muito bem referem Manuel Freitas e Duarte Pinheiro, alguns livros da autora são constituídos, sobretudo, por histórias já publicadas e reescritas para o efeito (como por exemplo *O Fim de Lizzie*, 2008, ou o *Fim de Lizzie e Outras Histórias*, 2009), não podemos considerar esse exercício de reescrita como “reductor, mas sim contextualizado dentro da(s) própria(s) história(s), e num âmbito mais alargado, em todo o universo literário desta autora” (Pinheiro, 2010: 27). Relembremos o que diz Manuel Freitas acerca de *O Fim de Lizzie*:

Neste volume (...) deparamo-nos com dois textos que haviam sido já publicados. ‘Numa Manhã Fria’, entretanto reescrito, constituía o texto inicial de *Histórias Policiais* (2006), ao passo que *O Fim de Lizzie* foi originalmente divulgado neste suplemento do ‘Expresso’, numa versão bem mais concisa. A pertinência de reunir estas duas novelas num único volume é inquestionável. Além de as personagens serem nominalmente as mesmas (um quarteto implacavelmente estigmatizado pela questão do ‘duplo’), repetem-se também os cenários (...). (Freitas, 2008: 59)

Confrontamo-nos, pois, desde o primeiro livro, com um registo que se situa, como já tivemos oportunidade de afirmar em textos nossos, entre o real e o onírico, a objetividade e a subjetividade, o realista e o fantástico, e onde ressaltam histórias intensas, enredadas, onde o leitor / crítico literário tenta encontrar a solução para os dilemas que se apresentam, procurando descobrir o plano de conjunto ao qual a obra obedece, qualquer coisa como a imagem complexa de um tapete oriental. A esse respeito, o narrador de uma das obras insinua a forma de ler as histórias, quando fala da obsessão de Tom²⁶ pela

²⁶ Acerca de Tom (desta *personagem* omnipresente nos livros de Ana Teresa Pereira), leia-se a dissertação de mestrado de Rosélia Fonseca (2003), *A personagem Tom. Unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*.

leitura: “se queria mesmo entrar naqueles livros, se queria mesmo visualizar o ‘desenho no tapete’, tinha de transformar-se, também, numa personagem” (Pereira, 1998b: 49). Há, nesta passagem, uma referência ao escritor Henry James, através da alusão nítida à obra *A Imagem no Tapete*,²⁷ e à necessidade de descobrir “essa ‘intenção preciosa’ que aparece em todas as obras, como refere Todorov: “Il poursuit sa carrière, mon petit tour de passe-passe, à travers tous mes livres, et le reste en comparaison n’est que jeux en surface” (1972: 152). Tentativa que também nós perseguimos ao tentarmos compreender a obra pereiriana. Deste modo, será preciso descobrir esse plano ao qual obedece o conjunto da obra, lendo e relendo as obras, sobrepondo-as e analisando-as à transparência umas das outras. Esta tarefa não se afigura, com certeza, fácil, porque “é preciso estarmos um pouco distanciados para vermos os desenhos. Mas, depois, tornam-se nítidos como constelações” (Pereira, 1998b: 49), tal como acredita Marisa, uma das personagens de *A Noite Mais Escura da Alma*. Contudo, como ver nitidamente as constelações quando, como referem Chevalier e Cheerbrant, “essa tapeçaria do firmamento é bordada com mil e um segredos da natureza humana...”? (1982: 28).

Ao leitor impõe-se a árdua tarefa de descobrir e compreender (?) os motivos e obsessões dominantes, como a escrita e a ficção, o real, o tempo, o medo e o sujeito perdido em labirintos interiores levando a labirintos de representações e interpretações,²⁸ bem como perceber os sentidos egocêntricos, a atribuição de génio artístico à quase totalidade das personagens principais e mesmo certa singularidade às secundárias, a beleza física das personagens, uma formosura, às vezes, quase desumana. E, ainda, a procura do amor que excede o natural, pela negação dos sentimentos e prevalência das sensações; um erotismo, por vezes excessivo; e a fascinação do oculto na natureza e na densa personalidade humana. Estes tópicos, como também já afirmámos, além de outros,

²⁷ Referência à obra do escritor Henry James (1843 - 1916) *A Imagem no Tapete* (1896). De acordo com Tzvetan Todorov, em *Poétique de la Prose*, p. 152: “Dans la célèbre nouvelle l’*Image dans le Tapis*, James raconte qu’un jeune critique, venant d’écrire un article sur un des auteurs qu’il admire le plus – Hugh Vereker –, le rencontre par hasard peu après. L’auteur ne lui cache pas qu’il est déçu par l’étude qui lui est consacrée. Ce n’est pas qu’elle manque de subtilité; mais qu’il ne parvient pas à nommer le secret de son œuvre, secret qui est à la fois le principe moteur et le sens général.”

²⁸ Alguns dos principais motivos e obsessões labirínticas são abordados, partindo da obra editada até ao ano de 1999, por Rui Magalhães no livro *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. De igual modo, Duarte Pinheiro, em *Além-sombras: Ana Teresa Pereira* (2010), retoma tópicos fundamentais da obra pereiriana, dando ênfase à questão da imagem do labirinto e aos temas da identidade e da solidão. Sobre a questão da solidão, escrevemos, em 2001, o ensaio “Ana Teresa Pereira: histórias de amor e solidão”, com base no livro de Ana Teresa Pereira *Se Eu Morrer Antes de Acordar*.

verificam-se ao longo da obra da autora, o que vem em favor da sua autenticidade. Tal repetição, na escolha dos temas e o seu tratamento, faz supor uma vontade íntima, quase uma fatalidade, um imperativo de formas próprias de sensibilidade e imaginação. Neste sentido, a escrita de Ana Teresa Pereira revela-se ‘feminina’, naquilo que a palavra tem de mais intrínseco. Esse aspeto manifesta-se na forma como fala do amor, do sexo, das fantasias, da existência, dos livros e das próprias mulheres. Porém, quando abordada acerca desta temática, a escritora afirma que essa não é uma questão importante, asseverando que “Um grande escritor, homem ou mulher, não se parece com ninguém” (Xavier, 2008: 30).

Sendo essencialmente prosadora, os textos de Ana Teresa Pereira são profundamente poéticos, se tivermos em consideração o que escreve Gaston Bachelard em *La Terre et les Rêveries du Repos*: “todo o conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema” (1971: 11).

Quando a escritora fala de *A Neve* e resume esse livro como sendo muito cinematográfico, um livro parecido com um sonho onde o espaço, o tempo e a identidade não têm consistência, consegue, nessa breve definição, descrever e sintetizar toda a sua obra: livros cinematográficos, parecidos com poemas ou sonhos, onde nem o espaço, nem o tempo, nem a identidade parecem ter densidade. A sua escrita parece flutuar ao sabor de qualquer coisa que não se sabe muito bem o que é. É uma escrita que permite devanear, de acordo com o gosto pelo vago e pelo incerto, encarados como dissolução do real. Poderia falar-se de uma certa monotonia por causa de circunstâncias recorrentes muito comuns nos seus textos, mas o perpétuo reaparecimento dos temas íntimos e pessoais revelará antes uma original personalidade humana e artística.

Na obra, a personalidade humana parece ter um pendor para se dispersar, para flutuar e perder a unidade. A vida, mais ou menos normal, é substituída por uma criação artística na qual o artista se instala. As personagens femininas, etéreas e intocáveis, dissimuladamente diabólicas, vão-se revelando e aparecem constantemente envolvidas em mistério (e morte). O único elemento palpável que existe nessas personagens é o que elas criam.

Um estilo simples é contraposto pela atração do interior, do imaginário, do mágico e do esotérico que leva à fusão das tendências distintas numa ambiência fantástica. É o lado aparentemente normal e uma imaginação propensa ao fantástico que fazem com que Ana Teresa Pereira seja autora de peculiares criações nos seus livros onde, através de

diversas máscaras e ao longo de distintos atalhos, conta sempre a mesma história que vem ter a uma única encruzilhada: o ser humano real, individual, indefinível, impenetrável e opaco e o seu relacionamento com ‘as realidades’, aquela que todos vemos e, sobretudo, as que estão para além desta.

Uma certa monotonia engenhosa transpira da variedade de máscaras e do labirinto emaranhado, voluntariamente emaranhado, dos elementos psíquicos. Um sempre recomeçado giro em volta dos mesmos temas ou afins, uma certa repetição variada de um subjetivismo e introversão constantes transparecem de uma procura permanente de sentido para a densidade da vida humana. Por isso, não se elimina nunca o claro-escuro, a ambiguidade entre a ilusão e a realidade.

Para caracterizarmos a obra de Ana Teresa Pereira, podemos continuar a usar, para além da análise textual das obras, as suas próprias palavras e outros textos seus. O que se afirma no conto “O Ponto de Vista das Gaivotas”, supostamente acerca de um filme de Hitchcock (mas que não passa de um fingimento de Ana Teresa Pereira), resume, em certa medida, as suas próprias histórias:

‘Sim, é uma velha história, um conto de fadas, talvez... É acima de tudo, literalmente um pesadelo.’ (...)

Porque não sabemos claramente quantas personagens tem a história (seres sem alma que não se distinguem uns dos outros...). (...)

Qual dos dois sonha?

E, se quatro personagens podem ser duas, talvez duas possam ser uma só.

Talvez só exista um sonhador na casa sobre os rochedos, talvez só haja uma presença nos quartos abandonados na torre batida pelas ondas. Qual deles...

Ou talvez não exista ninguém.

Um sonho sem sonhador.

Quase vazio.

Uma simples maquete.

O mar.

Gaivotas.

E flores brancas que crescem entre os rochedos. (Pereira, 1997b: 144)

Aspeto fundamental na obra pereiriana é, igualmente, a recorrência da intertextualidade que é, conforme sintetiza Pinheiro, a partir da leitura dos textos de Rui Magalhães e dos nossos próprios textos, “uma fase obrigatória e prévia, senão concomitante, em relação à ‘unitextualidade’ de que nos fala Rui Magalhães” (Pinheiro, 2010: 24). Assim, conclui:

Uma vez mais, não está em causa a ‘pessoalidade’ das histórias de Ana Teresa Pereira, nem a dimensão que a autora confere a outras histórias para formar as suas, nem a linguagem nem o discurso totalmente novos na nossa literatura e que ela deposita nas suas personagens e narradores, mas o processo de construção narrativa que gira em torno das personagens e das imagens literárias, pictóricas e cinematográficas que alimentam a narrativa. (Pinheiro, 2010: 24)

Ana Teresa Pereira é a primeira a admitir, em mais do que uma entrevista (talvez em quase todas que foi dando), a importância das referências que existem nos seus livros. Recordemos o que afirma na entrevista dada a Leonor Nunes em 2008: “Temos de ler, ver filmes, amar alguém, alguma coisa, viajar, quem sabe encontrar as nossas personagens... e, acima de tudo, esperar. É preciso descer muito fundo para chegar ao lugar onde o livro se forma” (2008: 10 - 11). O assentimento explícito da escritora relativamente às referências que obsessiva e recorrentemente se encontram nos seus textos, “De certa forma, queremos reescrever os livros que nos tocaram” (Nunes, 2008: 11), é, como sugere Pinheiro, e nós consideramos crucial, “sob o ponto de vista de construção narrativa, relevante, pois valida um mundo artístico como ponto de partida para o (...) universo literário” pereiriano (2010: 25).

Abordaremos e sintetizaremos, em seguida, ainda que brevemente e sem pretender desvendá-los completamente, aspetos fundamentais dos livros de Ana Teresa Pereira para melhor arriscarmos cingir este extraordinário universo, porque entrar no mesmo é, como nos diz Duarte Pinheiro no preâmbulo da sua tese de doutoramento,

(...) entrar na casa dos espelhos. Tudo o que o constitui chega até nós leitores reflectido. Cada personagem é o reflexo de si e de outra, tal como o espaço ou o tempo. As histórias sucedem-se indistintas, como se fossem todas versões de uma só, numa perspectiva autobiográfica, podíamos dizer que são monólogos

provenientes do interior da autora para o interior da mesma, num egocentrismo aberto e, ao mesmo tempo, antagonicamente fechado (...). (2010: 2)

2. A casa de palavras de Ana Teresa Pereira: fantástico, mistério, circularidade e obsessão

Para apresentarmos sinteticamente as três primeiras obras de Ana Teresa Pereira, socorrer-nos-emos do artigo de Rui Magalhães “O jardim das sombras inquietas. Para uma leitura logo-semiótica de Ana Teresa Pereira”. Na primeira parte deste texto (I – Literatura, Razão, Sentido), Rui Magalhães parte do princípio de que a Literatura,

toda a literatura, é uma forma de encenar uma certa concepção da razão nos limites que essa razão impõe a si mesma, mas pode ser também, ao mesmo tempo, uma forma de mostrar que qualquer encenação não é, na essência, outra coisa do que este teste feito aos seus próprios fundamentos. (1992: 100)

Por esse motivo, como sublinha, o problema hermenêutico torna “radicalmente necessário um trabalho textual que vise distinguir” (*Id. Ibidem*) as diversas leituras que é possível fazer dos textos literários, ou seja, diferenciar uma leitura

de tipo romântico ou simbólico (ou psicanalítico) de uma leitura em que esses elementos não são mais do que o suporte de uma experiência (mesmo de uma experimentação) dos limites da própria racionalidade, entendida como ordem instituída, como demarcação entre o possível e o impossível, entre o real e o irreal. (*Id. Ibidem*)

São problemas desta natureza, entre outros, que acarretam indecisão e indeterminação interpretativa em alguns textos nos quais se inscrevem, naturalmente, os de Ana Teresa Pereira.

Acrescenta o professor e filósofo que os textos pereirianos ilustram

(...) a conjugação de uma série de linhas semióticas, mas, simultaneamente, inserindo a problemática específica da escrita a um nível determinante, erradicam, por um lado, as eventuais leituras alegóricas e, por outro, as leituras puramente semióticas, determinando um quadro interpretativo em que a dualidade ler/escrever institui uma estranheza (podia recorrer-se ao conceito freudiano *unheimliche*) de natureza onto-semiótica. Com efeito, os textos de ANA TERESA PEREIRA impressionam (...) pela

capacidade que as narrativas adquirem de constituírem um universo fechado. (Magalhães, 1992: 101)

Já na terceira parte do artigo de Rui Magalhães que analisamos (III – A história e os caminhos do sentido) explica-se que os três primeiros livros de Ana Teresa Pereira constituem uma trilogia em que o primeiro, *Matar a Imagem*, é “o percurso de iniciação” (Magalhães, 1992: 103); *As Personagens* (o segundo livro) “constitui um exercício de aproximação essencial” (*Id. Ibidem*) e *A Última história* “a teorização” (*Id. Ibidem*). Tentaremos ver como se justifica esta asserção, procurando, ao mesmo tempo, apresentar uma síntese diegética de cada um dos componentes desta “trilogia”.

Como já foi referido, Ana Teresa Pereira iniciou o seu percurso de escritora, em 1989, com *Matar a Imagem*, livro publicado pela Editorial Caminho, na coleção Caminho Policial, e com o qual ganhou o Prémio Caminho de Literatura Policial.²⁹

Lê-se, na última página da primeira edição, que se “trata de um livro envolvente, (...) que patenteia um agudo senso do mistério e um gosto pela linguagem que permitem uma insidiosa tensão entre personagens e um ritmo crescente e contagioso” (Pereira, 1989: 181.). Afirma-se, ainda, que estamos perante um livro invulgar e perturbador. Este comentário inicial condensa aquilo que será a obra subsequente da autora: um inquietante e inusitado conjunto de livros.

Em *Matar a Imagem*, como procurámos demonstrar na nossa dissertação de mestrado, intitulada *A Temática do Amor na Obra de Ana Teresa Pereira*, aparecem já os temas basilares da obra posterior. Este livro funciona, nas palavras de Rui Magalhães, como uma espécie de “percurso iniciático” (1999: 63), “o percurso da iniciação” (1999: 103), de uma série de livros, que se parecem cada vez mais com o mesmo livro. Afirma, ainda, que a história de *Matar a Imagem* não é mais do que a “procura de uma identidade extraordinária, única, de um destino resplandecente não em termos visíveis, mas sensíveis” (1999: 24).

Parece-nos que podemos, desde já, concluir que o universo que subjaz à história deste livro inicial é o mesmo que subentende grande parte da obra pereiriana (se não a totalidade) na qual há uma procura continuada da essência, uma vontade de decodificar a

²⁹ O Prémio Caminho de Literatura Policial e de Ficção Científica foi lançado, em 1982, pela Editorial Caminho. Nesse primeiro ano, o prémio foi atribuído a uma obra de ficção científica. A partir de 1985, o prémio foi retomado e tornou-se bienal. Em 1987, foi concedido, pela primeira vez, a ambas as modalidades, o que se repetiu em 1989.

natureza humana, através de diversas leituras e linguagens, considerando Rui Magalhães que a personagem, em Ana Teresa Pereira, é “uma não cópia do real” (1999: 28), dentro do conceito aristotélico de literatura como “*mimesis*” do real.

Sobre *Matar a Imagem*, escreve Helena Barbas, em 1998, num pequeno artigo intitulado “Uma Biografia Literária”,

A heroína chama-se Rita e abandonou um curso de Filosofia para assumir a tarefa de escrever: ‘Havia nela um medo feroz da escrita, de cair no poço sem fundo que era ela própria. O medo não era muito intenso nas semanas em que escrevia o livro na mente e as cenas e as personagens se formavam e desfaziam, e nem sabia se tinha um livro ou não’ (pág. 11). Rita vai casar com David, apesar das animosidades: ‘Sentiu naquele instante que o detestava profundamente. A ele e ao que representava: um caminho certo, traçado, paralelo aos outros’ (pág. 15) - uma recusa que definirá todas as suas heroínas. Para o evoluir desta história de morte e amor (...) vai ser fundamental uma casa antiga, o mar, e o nevoeiro. Para todas as outras também. Na obra de Ana Teresa Pereira repetem-se os cenários, e ainda os gestos, situações, sentimentos. Há obsessões que se vão misturando, se tocam e trocam refazendo-se noutras histórias, ou contando outra vez a mesma de outra maneira - como a questão do duplo (...). (Barbas, 1998: 23)

Helena Barbas enaltece também a singularidade da temática e a concisão da escrita que, conclui, “(...) dão a Ana Teresa Pereira um lugar próprio na literatura portuguesa actual” (1998: 23). Duarte Pinheiro sintetiza a narrativa dizendo que se trata da “história de Rita, uma jovem escritora à procura de uma identidade, de uma razão existencial, da explicação de um lugar.” (2010: 38). O estudioso reforça mesmo esta ideia, usando palavras nossas, quando afirma que o grande tema que conduz toda a narrativa é “o desejo de uma identidade com destino único, em termos sensíveis” (Sardo, 2001: 49). Lê-se, ainda, em *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, que “*Matar a Imagem* é talvez o romance mais autobiográfico de Ana Teresa Pereira” (Pinheiro, 2010: 39) e que o final desta diegese “não é mais do que uma metáfora da temática da identidade” (Pinheiro, 2010: 44).

Aquele que Rui Magalhães considera como um exercício de aproximação fundamental à história (diríamos nós, às histórias) e “ao caminho dos sentidos” (1992: 103) é o segundo livro de Ana Teresa Pereira, *As personagens*. De acordo com Magalhães, “em *As Personagens* o próprio tecido fictivo não [surge] já apenas pela indiciação do diferente, mas pela sua enunciação, pelo seu exercício declarado” (*Id. Ibidem*).

Este livro merece uma interessante referência numa recensão feita por Fernanda Botelho, em 1990, sugestivamente intitulada “Onde mora Xerazade?”, que o considera um livro “curioso (...) e também intrigante (...), um texto-labirinto” (1990: 175). A narrativa de *As Personagens* é formada por duas partes, “As Personagens” e “O Vampiro e a Estátua”, subdivididas em pequenos contos que, inevitavelmente, se interligam. Contam a história intrigante de uma tríade infernal, constituída pelo autor, narrador e personagem, que gira num círculo irremediável, “deixando cada um deles de ser quem é para ser quem não é, ou, afinal, talvez seja”, como afirma Fernanda Botelho (*Id. Ibidem*). Conservando o mistério, é toda a labiríntica indeterminação e ambiguidade do texto literário que está em causa, porque,

(...) inclusivamente, a personagem que é, também, além de o ser, escreve e inventa as histórias nas quais entra, e delas também é possível que saia para dar lugar a outro inventor de histórias, que será igualmente narrador (e personagem!) numa história, inventada por essoutra primeira personagem, a qual previamente saíra do enredo para poder inventar a história... Dito de outra maneira: uma personagem lê um livro, no qual se conta que uma segunda personagem está a ler um segundo livro, no qual se conta que outra personagem está a ler outro livro, que é talvez o livro da primeira personagem que estava a ler um livro, no qual... Um círculo irremediavelmente perfeito. Ou não? (...) é o mundo da imaginação e do imaginário que nos é revelado, conservando, todavia, todo o seu mistério, toda a sua labiríntica irresolubilidade. (...) pensamos logo em Jorge Luis Borges e nas suas *Ficções*. (...). Também em Xerazade e as suas *Arabian Nights*, (...). São referências da própria leitura. (*Id. Ibidem*)

Referências da própria leitura, em *As Personagens*, são, como se pode constatar, *As Ficções* de Jorge Luis Borges: “Viu-se a si mesma, como multiplicada em espelhos, lendo *As Ficções*, dentro do nevoeiro, dentro de espelhos que se sucediam num nevoeiro opaco” (Pereira, 1990: 77); e as *Arabian Nights* e a alusão a Xerazade: “— Você terá de ser Xerazade esta noite. Espero que tenha mesmo uma boa história” (Pereira, 1990: 99). Uma inquietação fantástica faz, ainda, pairar autores como Henry James, neste caso não mencionado diretamente, do mesmo modo que Ray Bradbury³⁰ parece estender a sua

³⁰ Ray Douglas Bradbury (1920 - 2012) é um escritor americano de literatura fantástica, de terror, mistério e de ficção científica. Três das suas obras mais conhecidas são *Fahrenheit 451* (1953), *The Martian Chronicles* (1950) e *The Illustrated Man* (1951). Bradbury “is one of those rare individuals whose writing has changed the way people think. His more than five hundred published works -- short stories, novels, plays, screenplays, television scripts, and verse -- exemplify the American imagination at its most creative.” (Informação

sombra de fantasmática inquietação. Aparenta insinuar-se, neste “texto-labirinto”, a ideia de que, provavelmente, cada um de nós não passa de uma personagem, uma projeção da imaginação de alguém no deserto enganador da realidade.

No que diz respeito ao terceiro livro, *A Última História*, Rui Magalhães defende que todo o texto se baseia na impossibilidade de deliberar entre a realidade e a alucinação:

A Última História é, de facto, a primeira história, o início de tudo. Essencialmente, o facto do início da escrita que, de uma forma mais clara e mais sistemática, nos dá a forma das intersecções entre o conto e a vida, a escrita e a leitura, o psicológico e o metafísico. (Magalhães, 1992: 101 - 102)

A diegese de *A Última História* só aparentemente se nos afigura simples, uma vez que não se limita a enunciar a circularidade, mas a mesma é posta em prática de um modo ativo. O crime narrado obedece a uma estrutura narrativa em que, como afirma Rui Magalhães,

se sucede o desejo, a imaginação, o sonho e, finalmente, o acto propriamente dito, ou, como é dito um crime em três actos (...).

O que importa sublinhar é o facto de se tratar em todo o livro (em todos os livros) de uma repetição sem original, de uma repetição pura e material, simultaneamente, onde não é possível dizer quem repete quem. (1992: 102-103)

Numa interpretação linear, é a história fantástica de uma mulher (Patrícia) que mata o homem com quem vive, um autor de romances policiais que a impede de ser livre. O crime passa-se num lugar, perto do mar, envolto pelo nevoeiro, na proximidade da casa onde habitam, isolada no alto de uma falésia. Não há testemunhas e a protagonista, finalmente liberta, começa a escrever as suas próprias histórias. Porém, dada a ambiguidade, sugere-se paulatinamente ao leitor que o assassinio é somente a intriga de um dos livros do marido e que ela mesma não passa de uma personagem comandada, até aos mínimos gestos, pela vontade do autor, o único que tem, afinal, o poder de dar a vida e a morte.

Pairam, ao longo deste livro, como se pode ler num texto de Regina Louro, editado no jornal *Público*,

o idealismo de Bekerley, o absurdo de Kafka, os jogos metafísicos de Jorge Luis Borges e a inquietante estranheza de que falava Freud. O fantástico à Edgar Allan Poe e o tema do duplo à Chesterton... Um toque de “suspense” à Hitchcoc e uma atmosfera que faz lembrar certos filmes de Tarkovsky.

‘E Henry James’, acrescenta Ana Teresa Pereira (...). ‘É uma história inspirada em *A Volta do Parafuso*.’ (1991: 34)

Em *Matar a Imagem*, *As Personagens*, *A Última História*, *A Cidade Fantasma e Num Lugar Solitário*, Ana Teresa Pereira aplica códigos do género policial, conhecido pelos seus lugares-comuns, em narrativas que em muito ultrapassam esse território.

Patrícia Freitas, na sua dissertação de mestrado, procura estudar “uma das mais latentes questões (...) dos textos pereirianos, a do género” (Pinheiro, 2010: 7). Partindo desta asserção de Pinheiro e concordando, embora, que as ficções pereirianas “não encaixam de forma definitiva em nenhuma categoria específica” (Freitas, 2011: 4), Patrícia Freitas refere que “é ainda assim possível identificar alguns discursos com os quais estas se relacionam de forma recorrente, como é o policial” (*Id. Ibidem*). Assim, Freitas, centrando-se em três obras de Ana Teresa Pereira, a inicial, *Matar a Imagem* (1989), e duas outras publicadas alguns anos mais tarde e as quais também serão objeto de estudo na nossa tese, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008) e *A Outra* (2010), perspetiva a obra pereiriana em função do paratexto de policial (que, inicialmente, tinha sido atribuído a alguns livros de Ana Teresa Pereira), refletindo, assim, acerca do género policial, baseando-se na obra de Maria de Lurdes Sampaio, *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870 – 1970): Transfusões e Transferências*. Após uma análise crítica, Patrícia Freitas conclui que, para além

da interação permanente com outras obras, a produção da autora estabelece também um diálogo problematizante com vários géneros, diluindo fronteiras (...). Mas a subversão dos motivos típicos do policial contribuiu também para o emergir de uma condição fantástica dos seus textos. (2011: 67)

Sobre a questão do género em Ana Teresa Pereira, já alguns textos foram escritos e muito poderá ser dito. Os primeiros estudos, sobre esta questão tão pertinente da obra pereiriana, escrita até 1999, foram feitos por Rui Magalhães que, baseando-se na conceção de fantástico do filósofo e linguista búlgaro Tzevetan Todorov, afirma que, excetuando *A Última História*, os textos pereirianos “não são fantásticos no sentido normal, não são

policiais” (Magalhães, 1999: 53). Nós, partilhando a opinião de Rui Magalhães e tendo consciência da dificuldade de classificar os textos em questão, assumimos que a sua escrita é “divagativa”, uma vez que se situa entre “o real e o onírico, a objectividade e a subjectividade, o realista e o fantástico” (Sardo, 2001: 120).

Porém, Eduardo Prado Coelho incluía os textos de Ana Teresa Pereira naquela que considerava ser uma narrativa fantástica, afirmando, num artigo de 2005, que a autora havia partido “de um esquema vagamente policial para enveredar por uma ficção fantástica” (Coelho, 2005: s. p.).

Já Maria João Albuquerque Simões, que também aborda esta questão, no artigo intitulado “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lídia Jorge” (embora de forma sumária relativamente à obra pereiriana), revela estar de acordo com o que se tem vindo a dizer quando conclui que, nas suas histórias, Ana Teresa Pereira

joga propositadamente com medos ancestrais, com complexos e perturbações identificados pelo conhecimento, pressupõe no leitor e nas personagens o conhecimento erudito de histórias míticas (do cristianismo e da mitologia clássica), convocando a estranha presença de fadas, de deuses como Proteu (Pereira, 2001: 201), de anjos como Azazel – figura que se insinua reiteradamente dentro e/ou fora das próprias personagens.

Por tudo isto, exala das suas ficções um sentimento de estranheza, de descolagem da *persona* relativamente ao real que, segundo J. Cortázar, estará na raiz daquilo que designa por ‘sentimento do fantástico.’ (Simões, 2007: 77)

Julio Cortázar, num texto escrito a partir de uma conferência, sustenta, entre outros aspetos, que o fantástico e o misterioso não são somente grandes criações, “*imaginaciones*”, do Cinema, da Literatura, dos contos e das novelas. Estão presentes em cada um de nós, naquilo que é a nossa mente, e que nem a filosofia nem a ciência conseguem explicar senão de uma forma primária e rudimentar:

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que

parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante.

Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico. Eso no es ninguna cosa excepcional, para gente dotada de sensibilidad para lo fantástico, ese sentimiento, ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar. (Cortázar, 2010: disponível em <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>, consulta a 20/12/2011)

Todavía, e ainda que na entrevista a Maria de Lurdes Nunes, em 2008, Ana Teresa Pereira tenha considerado, correndo o risco de que alguém pudesse achar esse facto “pretensioso”, que o seus livros “constituem um género” (Nunes, 2008: 11), consideramos que este “sentimento do fantástico” se aplica inteiramente às suas histórias.

Duarte Pinheiro, num texto de 2009, “O fantástico em Ana Teresa Pereira”, afirma perentoriamente que “classificar quanto ao género os textos pereirianos pode constituir um desafio difícil de destrinçar, sobretudo quando é a própria autora a reclamar um espaço e um género singular para os seus textos” (2009: 11). Partindo deste pressuposto, Pinheiro propôs-se, neste artigo, encontrar uma classificação adequada “à matriz e tradição textual do universo literário da autora” (*Id. Ibidem*). É também neste ensaio que Pinheiro eleva a obra de Ana Teresa Pereira a um lugar excecional no âmbito da literatura portuguesa contemporânea, como se pode ler no excerto que transcrevemos a seguir:

No ano em que se comemora o bicentenário do nascimento de Edgar Allen Poe, mestre do conto moderno e um dos pioneiros do fantástico, há finalmente na nossa literatura uma escritora que tem seguido um rumo ímpar neste âmbito, sem descurar contudo um estilo e uma escrita muito próprios, assumindo ainda, e sem pudor,

uma influência temático-literária das narrativas anglo-saxónicas. As histórias de Ana Teresa Pereira testam temas, topos, personagens, entre outros elementos de construção narrativa, comumente tipificados como pertencentes à esfera do fantástico. (2009: 13)

A mesma questão do género é retomada pelo estudioso que acabamos de citar na sua tese de doutoramento, no ponto 1. O Labirinto, do Capítulo I – Sobre Ana Teresa Pereira, não acrescentando muito mais a este respeito, por não ser esse o objetivo fundamental da sua tese. No entanto, a par da questão fulcral sobre a qual se debruça, a imagem do ‘labirinto’, não deixa de identificar e tratar alguns dos topos, temáticas e elementos da narrativa fantástica que “estão presentes também na narrativa pereiriana, como o duplo, a identidade, a alteridade, o sonho, a estranheza, o espelho, o esotérico (...)” (Pinheiro, 2009: 9).

No que respeita ao policial, embora nos livros desta escritora não haja criminosos, no sentido habitual do termo, nem polícias ou investigações, encontramos uma abstração enquanto tópicos, uma depuração do género, de tal forma pouco se reconhece do que podemos encontrar em histórias policiais. O que realmente se passa é a repetição de situações que envolvem um homem e uma mulher que se encaram, amam, divergem e aniquilam. Emerge o jogo dos espelhos que se desdobra até ao infinito e surgem duetos entre imagens e imagens, entre um *Eu* e um *Outro* aprisionados metafisicamente “num lugar solitário”, que é sempre uma casa numa ilha ou num lugar fantástico e / ou assombroso. Deste modo, o que torna estas histórias aliantes são o seu engenho e a sua existência irreal. Enquanto cada uma das personagens não descobre que é uma só, anda perdida no labirinto das imagens e das sombras. Assim, desorientadas, parecem não ter existência, a menos que aconteça um milagre ou um crime, como confirma o excerto de *Num Lugar Solitário*:

Aqueles malditos livros que escrevera nos últimos anos, em que dissecara a sua relação, em que, alternadamente, cada um deles matara o outro mil vezes, devorara o outro mil vezes... Nos seus livros só existiam eles os dois. Misturados. Sem individualidade. (Mas do que Pat tinha medo de facto era de que nos livros só existisse ela, que as duas personagens fossem arrancadas de si, que não existisse mais ninguém... que ele fosse só uma sombra que desempenhava o outro papel... alguém que quase não reconhecia quando encontrava na rua. (Pereira, 1996a: 170 - 171)

Não esqueçamos, todavia, que Rui Magalhães, a propósito da questão do fantástico e do policial em Ana Teresa Pereira, refere, em 1999, que

Se é possível considerar os livros [da autora] como fantásticos, isso é porque eles parecem fantásticos, à falta de melhor expressão para os caracterizar. Na realidade, para além de algumas semelhanças superficiais, muito pouco existe de comum entre os seus livros, (como os de Borges, de Poe ou de James) e os clássicos do género, de modo que as expressões ‘fantástico’, ‘maravilhoso’ ou mesmo policial são, segundo as suas correntes definições, todas singularmente inadequadas para caracterizar os textos de Ana Teresa Pereira. (1999b: 50 - 51)

Dáí considerarmos, na linha de Rui Magalhães, que a expressão “contos de fadas” (como foram uma vez denominados pela própria autora) constitui uma “das mais felizes formas de nomeação destes textos” (Magalhães, 1999b: 50 - 51). Todavia, devemos ter em consideração que esta denominação não tem a ver com a designação corrente de contos de fadas (que, em si, é já uma derivação) e contém, “talvez, uma certa dose de ironia”, como afirma Magalhães, que relembra, a este respeito, que

as fadas são rastos, são aparições que são rastos do sonho da passagem. São seres de uma natureza muito próxima dos anjos e estes constituem quase uma constante em Ana Teresa Pereira, sobretudo a partir de *A Cidade Fantasma*. O conto de fadas é aquele que narra a irrupção do maravilhoso, que descreve visões materializadas e em que o bem e o mal surgem, muitas vezes, singularmente ligados. Estes são contos de fadas que acabam mal apenas porque são realistas. (1999b: 53)

No que concerne ao elenco de personagens das narrativas, podemos afirmar que os livros de Ana Teresa Pereira têm sempre poucas personagens: “Basicamente são quatro que são dois, que são um” (Lucas Coelho, 1999b: 2). Por outro lado, as histórias são habitadas por personagens obsessivas, que circulam à sombra de enigmas, em cenários também obsidianes. Tom é a *personagem* que funciona como o resumo de uma galeria de personagens e aparece sempre ligado ao seu espelho no feminino. Personagem assombrosa, ora perturbador ora tranquilizador, enigmático e arrogante, é um escritor e/ou pintor, porque a escritora afirma só saber escrever sobre escritores (e artistas), uma vez ter dificuldade em conceber a vida das pessoas que não escrevem ou leem.

Ainda acerca das suas personagens, afirma, numa entrevista dada em 2008, que particularmente nos últimos anos, os seus livros são muito cinematográficos. Deste modo, afirma ter

um grupo de actores e eles representam as personagens, de certa forma são as personagens. (...) Um pequeno grupo de actores que passam de um livro para o outro. (...) E vão continuar a representar mesmo quando eu não estiver aqui. (Nunes, 2008: 11)

Rosélia Fonseca dedica a sua dissertação de mestrado, *A PERSONAGEM TOM: Unidade e Pluralidade em ANA TERESA PEREIRA*, ao estudo das personagens na obra pereiriana, afirmando que o seu trabalho “pretende procurar o mundo desses livros dentro do centro que a própria autora criou e que se resume numa personagem: Tom” (2003: 4). Uma das diretrizes que guia este estudo é precisamente mostrar que a escritora

não pretende simplesmente narrar uma ‘história’, aspira antes a uma criação e construção sistemática de personagens, que se tornam *a personagem*, de narrativas com enredos simples, mas envoltas em mundos interiores profundos e complexos. (Fonseca, 2003: 5)

A criação literária (a própria escrita, o jogo literário, a(s) história(s) dentro da história) é um dos temas subjacentes desde os primeiros livros de Ana Teresa Pereira e Tom é um artista, criador de pesadelos em dias carregados de nevoeiro e neblinas. Nos livros, há diálogos cinematográficos e pontos de vista, ora cinematográficos, ora oníricos, como se pode verificar em passagens como: “Abraça-me — disse Marisa. Hold me, she said” (Pereira, 1998a: 118). Ou, ainda, logo em *Matar a Imagem* no diálogo que se reproduz: “— É um lugar estranho. Tem algo de onírico, de irreal. (...) — Tem a realidade de um quadro. Ou do cenário de um filme” (Pereira, 1989: 84); ou no excerto: “Parecia-lhe estar dentro de um pesadelo, feito de nuvens baixas, cores quase negras e sombras hostis. E manchas de medo” (Pereira, 1989: 133).

Um outro aspeto marcante é que Ana Teresa Pereira escreve sempre sobre casas. Pedro de Barros analisa parte da obra pereiriana, na sua dissertação de mestrado, partindo exatamente do pressuposto que, sendo “o universo literário da escritora construído a partir de imagens de uma beleza terrível e fantástica que percorrem as suas obras e se repetem de forma obsessiva” (Barros, 2010: 9), o próprio processo interpretativo dos textos torna-se “semelhante ao acto de vasculhar por entre as ruínas de uma casa abandonada e longínqua,

como aquelas que aparecem nas suas narrativas” (*Id. Ibidem*). No ponto 1. Interior e exterior: os lugares da ruína, do capítulo II, Barros refere mesmo que “as narrativas de Ana Teresa Pereira [se] iniciam, na maior parte das vezes, com a mudança para uma casa” (2010: 44). Se não começam com essa deslocação, é porque elas já aí estão ou, então, mudam-se para lá num momento posterior da diegese. Essa casa, *a casa*, “parece ter sobre as personagens um efeito mágico, como se elas depositassem todas as suas esperanças naquele mesmo edifício, antigo” (2010: 44).

Relativamente à questão da casa, já nós nos havíamos debruçado em textos nossos, analisando outros lugares também fundamentais nestas narrativas como a biblioteca, o jardim, a torre e o quarto que, em cada nova narrativa, “ressurgem envoltos numa espécie de magia e aparecem estreitamente relacionados com as personagens” (Sardo, 2011: 75).

Para Ana Teresa Pereira, fechar-se numa casa não significa ter medo do mundo, não quer dizer, obrigatoriamente, fugir do mundo, mas antes explorar. Nos seus livros, as enormes casas antigas, assombrosas, algumas abandonadas, são para a escritora imagens interiores que a encantam, porque gosta de viver a vida por dentro e ver o mundo por dentro. É sobre isso que escreve. Mesmo a criação literária, gosta de vê-la por dentro. Por esse motivo, também as casas se ligam às personagens de uma forma intrínseca e profunda, como se fizessem parte delas próprias. As sensações que causam os lugares, bem como as coisas que ‘habitam’ esses lugares (especialmente os livros, por exemplo) ligam-se intimamente à vivência e experiências das personagens, que habitam realidades “feitas de livros” (Pereira, 1989: 22).

Assim, quando escreve, procura harmonizar a arte do suspense e da ocultação com um universo que vive de ambientes e intimidades literárias que estão de acordo com o mundo em que a autora cresceu e vive: livros e filmes. Este aspeto justifica as relações intertextuais e os diálogos com os grandes criadores, filósofos, escritores, pintores, músicos e realizadores de cinema que pairam ao longo dos seus livros, numa permanente e insólita associação, e se subtemem sob as suas criações. O recurso à *intertextualidade*³¹, prática frequente em vários autores, existe em Ana Teresa Pereira que utiliza ou se refere ao “discurso do outro”, numa acumulação de planos distintos de uma mesma realidade. Os

³¹ Utiliza-se aqui o conceito de intertextualidade também de acordo com o *Glossário da Crítica Contemporânea* de Marc Angenot. Na entrada “intertexto, intertextualidade”, fala-se de “intertextualidade constituindo uma geologia de escritas mediante uma reutilização infinita de materiais textuais”, “de diferentes sequências de um texto” que podem aparecer “como transformação de outras sequências retiradas de outros discursos”.

textos aduzidos passam a constituir o seu próprio texto, resultando o enunciado de outros enunciados, de leituras, de experiências e de estéticas que a autora interliga. Porém, a escritora vai muito para além da mera intertextualidade, como procuraremos, posteriormente, demonstrar, porquanto refere constantemente as suas inspirações. Fala dos escritores e artistas de que gosta, de forma despretensiosa, citando-os com à vontade na sua língua original. A repetição de nomes, a recorrência a intertextos e a influências admitidas funcionam, na obra, como elementos fundamentais da arte de Ana Teresa Pereira.

As Artes (“maiores”), entendidas no seu conceito geral, são fundamentais para uma criadora que parece dedicar-se inteiramente à leitura e à escrita, que gosta de conviver com os seus “fantasmas”, como afirma, e que imagina o universo como uma infinita biblioteca, à semelhança do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 - 1986), que tanto admira. Um dos protagonistas da série de contos de aventura juvenil, de que é autora, no livro *A casa das Sombras*, considera mesmo a biblioteca como um “paraíso”, de tal forma está contagiado por essa obsessão, quando se aventura a descobrir o segredo escondido numa biblioteca, que se revela como uma “floresta” de livros (Pereira, 1991c: 48). O mesmo se passa em *A Última História*, quando se afirma: “O paraíso, pensou, tinha mesmo de ser uma biblioteca onde ela passaria a eternidade com Tom” (Pereira, 1991: 147).

Ana Teresa Pereira revela ambicionar o essencial e intenta demonstrar que a criação desperta a gentileza e a ternura num mundo que, muitas vezes, esquece esses sentimentos. Todas as artes (a Arte), de acordo com a própria autora, tornam o homem mais sensível porque é justamente o excesso de intelecto que mata o impulso e a predisposição da humanidade para os sentimentos mais puros.

Como escritora, anseia a concisão da escrita, procurando transmitir emoções fortes com uma grande economia de meios: “Desejo transformar um romance numa novela. Uma novela num conto. Um conto numa página. Uma página numa palavra” (Maço, 1993b: III). Este parece ser um desígnio da escritora nascida na Ilha da Madeira: descobrir as palavras verdadeiras que fazem desaparecer as coisas que elas representam. Por isso, dos textos pereirianos brotam imagens que seduzem e, ao mesmo tempo, intimidam, marcando indelevelmente o leitor.

Duplamente atraída pelos enigmas da escrita e da vida tem como palavra preferida a “irrealidade” (cortaziana, quem sabe) ou seja, o outro lado das coisas, a realidade vista por dentro. Por isso se pode afirmar, de acordo com Rui Magalhães, que a sua literatura

“não é uma metáfora da vida, mas uma metáfora da literatura, enquanto metáfora de vida” (1992: 104). Nos seus textos, as personagens têm o poder de criar mundos e paisagens, com pessoas dentro, e a narração é feita tanto do “ponto de vista do narrador” como do “ponto de vista dos seres criados” (*Id. Ibidem*).

Duarte Pinheiro dedica uma parte do ponto 2., do capítulo II, à questão da perspetiva narrativa em Ana Teresa Pereira, através de uma análise de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, de *O Rosto de Deus*, de *Se nos Encontrarmos de Novo* e, ainda, de *Matar a Imagem*. Conclui dizendo que, em quase todas as narrativas de Ana Teresa Pereira,

(...) assistimos, em sentido metafórico, a uma monopolização da perspectiva narrativa. Vimos que diversas perspectivas narrativas se focalizam numa só personagem e também o oposto. Contudo, entre elas, e à excepção da novela *O Rosto de Deus*, todas elas têm um ponto em comum; todas elas discorrem sobre uma personagem feminina (...).” (Pinheiro: 2010: 105)

Sobre este papel fundamental e central da mulher nas narrativas pereirianas, já nós nos havíamos pronunciado na nossa dissertação de mestrado:

A figura da mulher tem, em Ana Teresa Pereira, um papel fundamental, como se pode verificar desde o primeiro livro e como os posteriores, ao que agora abordamos, confirmarão. São sempre personagens femininas o eixo central das acções, porque, quando escreve, Ana Teresa Pereira parece querer mostrar o ‘rosto’ da Mulher. (Sardo, 2001a: 79)

A este respeito, a conclusão de Pinheiro é extremamente bem conseguida, quando sintetiza que entramos

pelas histórias de Ana Teresa Pereira adentro através do olhos de uma figura feminina, e quando tal não sucede, a direcção foi contudo sempre a mesma, a história de um universo feminino. A perspectiva narrativa tem a sua âncora exactamente aí, na identidade de uma mulher. (Pinheiro, 2010: 106)

Daqui advém a dificuldade de que temos vindo a falar, relativamente à compreensão e interpretação das narrativas pereirianas, um vez que, através do narrador, da perspetiva narrativa e campo de visão da própria personagem, também ele limitado, esses fatores estão (pensamos nós, intencionalmente) condicionados.

Acresce a estas dificuldades um aspeto já por nós abordado e que diz respeito à questão da lógica muito própria das histórias de Ana Teresa Pereira: as suas histórias

assemelham-se a sonhos ou pesadelos e parecem contos de fadas ou filmes, onde tudo aparenta ser possível, mas quase nunca o final é feliz. A escritora parece deambular entre dois mundos, o dos mortais e o de seres encantados, como se um dia tivesse entrado num livro de contos e jamais tivesse conseguido sair. Obstinadamente simula ir de uma margem a outra, do irreal ao real ou vice-versa. Tal como nos contos de fadas, nos seus livros somos confrontados com a imensidão, a beleza das coisas e o medo do escuro. Assoma um mundo intemporal e universal que remete para a perenidade dos temas abordados.

A indefinição e a indeterminação espacial (o cenário real aparece implícito, diluído, embora identificável, a partir das imagens dadas) reforçam a ideia de que aquilo de que se fala desde sempre aconteceu num tempo ou num espaço quaisquer, desde a mais remota antiguidade. À semelhança dos contos de fadas, as suas narrativas não são para fazer adormecer, mas para acordar a voz interior de cada um, porque contam histórias do Homem através de imagens profundas. Em consequência, o leitor sente-se perturbado pela forte presença do mistério e pela linguagem simbólica. Como na literatura fantástica, os textos de Ana Teresa Pereira levam o leitor à “hesitação”³², mas aqui a “hesitação não é entre o natural e o sobrenatural, mas o sentido e os símbolos” (Magalhães, 1992: 104).

Mais uma vez, quando no conto “Um Retrato de Jennie” (Pereira, 1997b: 77 - 87) a narradora se refere, arditamente, à obra de Henry James, *A Portrait of Jennie*, e fala na “atmosfera mais doce como se estivéssemos num palácio encantado, num belo conto antigo” (Pereira: 1997b: 78), parece descrever as histórias pereirianas:

‘*A Portrait of Jennie* pode ser considerada uma história de fantasmas.’ Fantasmas que despertam em nós à medida que a narrativa se desenrola, não de uma forma assustadora, mas bela, tranquila e com algo de obscuro.

Estamos num mundo ‘visto por dentro’, como nos contos de fadas de que James tanto gostava.

Um mundo visto por dentro onde tudo é simplesmente familiar e estranho (a realidade esconde um fundo terrível, que pode desvelar-se de um momento para o outro). Um mundo que não é uma pintura da vida, como pretende em *The Art of Fiction*, mas um trompe l’œil. Está tudo lá, o comum e o imaginário. Depende do ângulo de que olhamos. (Pereira, 1997b: 79)

³² Cf. T. Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*.

Todavia, e especificamente a propósito desta novela de Henry James, é preciso chamar a atenção para o facto de ela não ter existência real. Henry James não escreveu nenhum livro com o título *A Portrait of Jennie*, mas sim *The Portrait of a Lady*. Existe um filme com o nome do conto de Ana Teresa Pereira, protagonizado por Jennifer Jones, cujo tema é o amor eterno, um amor que ultrapassa as barreiras do tempo. O que sucede com esta novela ocorre também com determinados filmes que surgem referidos na obra pereiriana e que, na realidade, nunca foram realizados, apenas se tornam verosímeis a partir de outros que os leitores poderão ter visto ou sobre os quais terão lido. O que Ana Teresa Pereira faz é ficcionar, imaginando filmes que, por exemplo, David Cronenberg ou Alfred Hitchcock poderiam ter realizado, e, ainda, interpretar, subjetivamente, comentários que poderiam ter sido feitos a esses mesmos filmes. É o que acontece nos contos “She Who Whispers” e “O Ponto de Vista das Gaivotas” do livro *A Coisa que Eu Sou*³³. Tudo não passa de uma peculiar técnica pereiriana que se repete em diversas situações.

Como a própria refere. “Não sei se é visível a importância que Borges teve para mim, aprendi com ele a escrever sobre livros que não existem, sobre filmes que não existem” (Nunes, 2008: 11).

A autora interliga Literatura, Pintura, Música e Cinema, numa espécie de loucura pela Arte, como se só a mesma importasse. A Pintura, a Música e o Cinema são elementos fortíssimos no seu universo, onde existe um rasto permanente de outros escritores, pintores, músicos e realizadores de cinema. A este propósito, recorde-se, uma vez mais, o extrato de *A Coisa que Eu Sou*: “‘Vivemos no escuro’, escreveu Henry James. Vivemos no escuro, fazemos o que podemos... (...) ‘O resto é a loucura da arte...’” (Pereira, 1997b: 77).

A Cidade Fantasma é um livro com três partes: a primeira, “A noite dá-me um nome...”, e a segunda, “A cidade fantasma”, são compostas por pequenos contos que se explicam e completam. A primeira parte é composta por quinze contos e, a segunda, por doze. A terceira intitula-se “A Sombra” e apresenta-se sob a forma de um único texto. Estas são histórias sobre espaços que se prolongam, casas duplas, inquietantemente semelhantes, distanciadas pela solidão, porque aqueles que se amam fogem uns dos outros e refugiam-se na outra casa. Por isso, o mundo fica um “lugar solitário.”

³³ Contos do livro *A Coisa Que Eu Sou*, pp. 55 - 64 e 139 - 144. Recorde-se que Jorge Luís Borges tem um poema intitulado “*The Thing I Am*” (*Obras Completas*, vol. III, *História da Noite* (1977), página 200).

Este livro, de 1993, começa com uma afirmação perturbadora: “De noite perdera-se em labirintos que não eram seus” (Pereira, 1993: 11). Esse mundo interno, feito de “espirais, corredores negros, torres circulares, jardins de sombras móveis” (Louro, 1991: 36), não é assim tão diferente do dos leitores e percebemos, depois, que acaba por ser o mundo interno da própria personagem: Tom Stevens. Tom (a *personagem* da obra pereiriana) acaba, nos seus frágeis e melancólicos vinte e oito anos, preso num arдил que o leva do nevoeiro londrino até aos pântanos do Norte à procura de si próprio. É um livro belo, cheio de seres duplos, cenas duplas e anjos, que conduzem a um conhecimento diferente daquele que se anima em relação ao visível. A presença dos anjos testemunha o mistério e procura transmitir o invisível.

Na entrevista que Ana Teresa Pereira deu a Tomás Maço, em 1993, sobre *A Cidade Fantasma*, na qual se afirma que a escritora “colecciona saberes ásperos, limados, brilhantes”, estão presentes, já, as alusões a praticamente todas as obsessões pereirianas: o amor à natureza (e à Ilha da Madeira em particular); o gosto pela solidão, “Sou um lobo solitário”; a escrita como uma aventura no desconhecido, “um afundar-se, perder-se”; por isso declara: “Não me interessa a escrita como um processo racional (...); os anjos, que “têm a ver com tudo isto”, “os anjos são ambivalentes”; o gosto por certos autores que reaparecerão incessantemente ao longo da obra posterior, neste caso, Rilke; o interesse pelos livros apócrifos, particularmente o *Apocalipse de Henoch*, “Uso-o porque ele é um reflexo da história que o meu livro conta. Ou o meu livro é um reflexo dele”; a revelação de que Tom não é “um personagem, é o personagem”; o facto de só saber escrever sobre escritores; referir-se aos seus textos como contos de fadas, “eu escrevo contos de fadas”; confessar que a sua obra é autobiográfica, “no fundo, só é possível escrever sobre si próprio”; o desejo de concisão da escrita; e a importância da “casa” nas suas histórias. É interessante verificar que, quinze anos mais tarde, na entrevista dada a Maria Leonor Nunes, esses tópicos são retomados pela escritora: “a construção de um universo ficcional raro, singular, inquietante e reconhecível” (Nunes, 2008: 10); um universo, como assegura a própria Ana Teresa Pereira, onde “o tempo, o espaço e a identidade não têm qualquer consistência. As leis são as do inconsciente, a onipotência do pensamento, a compulsão à repetição” (*Id. Ibidem*); os livros que escreve e “contaminam” a sua realidade; a paixão pelos lugares da sua ficção e pelas suas personagens; a importância da questão do ponto de vista e das “realidades possíveis” (*Id. Ibidem*); a permanência, desde o primeiro livro, de

temas como o duplo e a fragmentação da identidade; a impossibilidade do amor; as personagens que “deambulam” (Nunes, 2008: 11) pelos livros e passam de história para história; a autobiografia, “(...) tudo o que escrevemos é autobiográfico. (...) É um jogo de máscaras e de espelhos e é sagrado” (*Id. Ibidem*); e os lugares reflexos de uma “geografia pessoal” (*Id. Ibidem*).

A Cidade Fantasma é um romance sobre casas assim como era o anterior. Tomás Maço escreve, num breve artigo intitulado “A noite dá-me um nome”, que “*A Última História* fazia-nos descer ao contacto com as águas turbulentas sobre as quais todas as casas se fundam (...) neste romance são as casas que se prolongam, que se estendem” (Maço, 1993a: s. p.). Acrescenta, ainda,

Este romance abandonado e belo tinha então que se fixar nos anjos. Os anjos de Balzac³⁴ e de Klee³⁵, de Swedenborg³⁶ e da *Bíblia*. (...) Os anjos conduzem-nos a um conhecimento diferente daquele que se desenvolve em relação ao real. (...) Os anjos instalam uma hermenêutica nova. (*Id. Ibidem*)

Francisco José Viegas, num curto artigo intitulado “Dissimular o medo”, refere-se ao universo de Ana Teresa Pereira como “um ‘caso’ na ficção portuguesa” (Viegas, 1996: 35). Reforçando a ideia, afirma que é

estranho encontrar uma obra assim na ficção portuguesa contemporânea, obsessiva em relação aos seus cenários e em relação aos seus personagens, ela própria sinal de excepção e de leveza. (...) concilia uma suposta ‘arte de suspense’ e da ocultação (...) com a utilização de um universo que vive da colheita de ambientes e familiaridades literárias. (Viegas, 1996: 35)

Referindo-se à repetição como um dos motores fundamentais do que considera ser a “arte poética” pereiriana, diz que a mesma é essencial em *Num Lugar Solitário*, diegese que reenvia a todas as suas narrativas anteriores, fazendo ressurgir Tom, que é o resumo de todas as personagens, sempre dependente do seu espelho no feminino. Neste livro, a casa

³⁴ Honoré de Balzac (1799 - 1850), escritor francês, considerado como o fundador do realismo na literatura moderna.

³⁵ Paul Klee (1879 - 1940), pintor suíço, naturalizado alemão.

³⁶ Emanuel Swedenborg (1688 - 1772) foi um cientista sueco, filósofo e teólogo. Foi, também, considerado como um cristão místico o qual escreveu “voluminously in interpreting the Scriptures as the immediate word of God. Soon after his death, devoted followers created Swedenborgian societies dedicated to the study of his thought” (informação disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/576681/Emanuel-Swedenborg>>; consulta a 29/01/ 2012).

transforma-se lentamente num lugar de conflitos a partir das memórias que a envolvem e que guiam o comportamento de uma mulher.

Tanto *Num Lugar Solitário* como em *Fairy Tales*³⁷ (ambos de 1996) ou em *A Coisa que Eu Sou* (1997), a mulher e a casa são “dois termos de uma estranha relação” (Viegas, 1996: 35), dois elementos de um curioso relacionamento que aborda o que de mais avassalador e perverso pode existir na recordação amorosa que assalta, de uma forma a que nenhum pode escapar, o homem ou a mulher sempre que estão juntos. Há, pois, um sentimento romântico apoquentado e excessivo. Por outro lado, a surpreendente felicidade, que parece transparecer nestes livros, serve fundamentalmente para iludir o medo real das personagens que vivem num mundo muito peculiar, assustador, cheio de casas silenciosas, nevoeiros, chuvas e ventanias que assolam uma ilha.

Num Lugar Solitário, no entender da própria escritora,

é um livro carregado de dualidade (...) a única paixão que existe naquele livro é em relação à Natureza, em relação ao lugar, às cores, ao mundo em si... (...) aquelas personagens não têm qualquer capacidade de amar. A história do livro (...) não é uma história de amor, mas de desamor. (Rocha, 1997: 11)

Na opinião de Ana Teresa Pereira, revelada na entrevista que deu a Luís Rocha, em 1997, esta obra marca o fim de um ciclo: “A partir daí, acho que a minha escrita ficou diferente. (...) as próprias relações entre as pessoas ‘embora continuem a ser complexas, são mais apaixonadas’” (Rocha, 1997: 11).

Nestes livros, sobretudo em *Num Lugar Solitário*, sentem-se influências de Henry James e de Edgar Allan Poe, especialmente do primeiro. A própria escritora afiança, na entrevista “Escritora de Anjos e Demónios”, em 1997, sentir-se mais próxima do escritor de *A Volta no Parafuso* porque, como alude,

nele existe o terror, existe todo o mundo do inconsciente, todo o medo, todo o encanto do conto de fadas no seu verdadeiro sentido (...). O conto de fadas tem a ver com o inconsciente, com o mundo dos sonhos, com os medos e os desejos infantis. Só que há um

³⁷ *Fairy Tales* é um conjunto de contos publicados pela Black Sun Editores, em 1996, e incluídos, posteriormente, na segunda parte de *A Coisa que Eu Sou*, publicada pela Relógio d'Água Editores, Lda. em 1997. Dois desses textos tiveram uma primeira publicação em revista: “As Asas” (na revista *Vértice*, n.º 66, maio/junho de 1995) e “As Rosas” (na revista *Barata*, Natal de 1995). Acentua-se, nesta obra, a relação mágica com a Natureza e as obsessões da autora estão todas no texto: as casas, as flores, a não distinção entre os vivos e os mortos, entre outras.

outro elemento, que só posso classificar como encantamento. Ao falar disto (...) estou a falar dos meus ‘Fairy Tales.’ (*Id.Ibidem*)

A publicação de *A Noite Mais Escura da Alma* (1997/98)³⁸ veio confirmar, como se sugere na contracapa do livro, o lugar singularíssimo que a obra pereiriana já então começava a ocupar no panorama da ficção portuguesa, nos últimos anos da década de noventa do século XX, reiterando a extraordinária capacidade da escritora para criar ambientes fantásticos, para atrair os leitores para dentro deles e de, a cada página, revelar os meandros mais profundos e inesperados da alma das personagens. A leitura de *A Noite Mais Escura da Alma* proporciona-nos uma viagem interior fascinante e irresistível desde a primeira à última página, fazendo renascer as obsessões no quadro do misterioso mais acentuadamente ontológico. Reaparece a questão da imagem, enquanto reflexo, bem como a problemática do duplo, e insinuam-se outros temas como, por exemplo, os obscuros poderes femininos.

A partir de um contexto de analogias, há uma cosmovisão simbólica, que acaba por partir e voltar ao literário na forma da escrita, quase definindo a magia da arte da escritora, como se lê na página 46 do livro: “A relação dela com o invisível. Em toda a parte, como uma escrita” (Pereira, 1997a).

Das citações e referências cresce um clima irreal e insólito que vai imergindo os textos numa atmosfera de encantamento. A presença constante das *Variações Goldberg*³⁹ leva a que a trilogia composta pelos contos “O Anjo Esquecido”, “Sete Anos” e “A Noite Mais Escura da Alma” se interligue. De novo, os textos podem ser lidos separadamente ou como fazendo parte de um todo. São, nas palavras da própria autora, contos que podem formar romances, porque, entre eles, o leitor pode estabelecer interligações.⁴⁰

³⁸ *A Noite Mais Escura da Alma* foi editada, em 1997, pela Editorial Caminho SA, na Coleção O Campo da Palavra. Em 1998, foi publicada pelo Círculo de Leitores.

³⁹ A referência, na obra, diz respeito às gravações, ao vivo, de Glenn Gould. Este genial pianista dedicou duas gravações às *Variações Goldberg*, a primeira no início da sua carreira, em 1955, e a segunda, no fim, em 1981, páginas que Glenn Gould marcou com o seu génio. As *Variações Goldberg*, que passaram a representar o princípio e o fim do piano, formam um conjunto de variações, para cravo, compostas por Johann Sebastian Bach (em 1741) e são das obras mais emblemáticas para teclas do grande mestre do barroco alemão (informação disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/239991/Glenn-Herbert-Gould>>, consulta a 30/01/2012). Vejamos referências no livro em análise: “As notas das *Variações Goldberg* assombravam a biblioteca. (...) Não esquecera as *Variações Goldberg* – uma gravação ao vivo de Glenn Gould” (Pereira, 1997a: 66 - 67).

⁴⁰ Este aspeto foi discutido num encontro que tivemos a oportunidade de ter com a escritora, no Funchal, em julho de 2000, aquando da preparação da nossa dissertação de mestrado.

O espaço e as personagens são assumidamente literários. A ação decorre na *casa*, na torre ou no jardim. As personagens mantêm-se (quase as mesmas) através dos textos. Reaparece Tom, que ambiciona ser romancista, e Marisa com um passado e personalidade que tudo tem a ver com Literatura: “Ela crescera numa atmosfera mágica, feita de histórias, de palavras, de cenas que eram sempre as mesmas e sempre diferentes, de imagens que vinham do tempo da criação do mundo” (Pereira, 1997a: 42). Aparece, ainda, uma irmã gémea⁴¹ (Pat) que, de início, não sabemos se está viva ou morta e, depois, abandonando o seu estado de fantasma, passa a mulher-feiticeira.

Ainda que não seja nosso intuito tecermos considerações sobre o facto, o título da obra em apreço traz-nos à memória os belos versos escritos, em 1578, pelo místico São João da Cruz, monge que fez da busca do Absoluto o seu ideal de vida.⁴² A ideia da importância do misticismo como um aspeto marcante na obra pereiriana será confirmada numa entrevista que a escritora deu a Maria Teresa Horta, em 1998, na qual afirma:

Tenho feito pesquisas no campo da religião e descobri que todas as religiões são muito parecidas umas com as outras. Eu não sei se neste momento a minha escrita não tem muito de religioso.

De religioso ou de místico?

Mais de místico, não estou a falar de religião no sentido ortodoxo. Naquilo que escrevo, sem dúvida, existe uma busca, um caminhar para dentro, um olhar que vai cada vez mais fundo. (Horta, 1998: 51)

Ainda nesta mesma entrevista, Ana Teresa Pereira anuncia a característica da sua obra que consideramos fundamental, cuja tese procuramos defender neste nosso trabalho, quando afirmamos que a escrita desta autora portuguesa de contornos tão especiais é, efetivamente, uma escrita obsessiva, naquilo que esta forma de escrever pode conter de mais genuíno:

Está a dar razão a quem diz que os escritores escrevem sempre o mesmo livro?

⁴¹ As gémeas aparecem com frequência nas narrativas iniciais de Ana Teresa Pereira (verifique-se, por exemplo, em *Num Lugar Solitário*, em *A Noite Mais Escura da Alma* e em *O Rosto de Deus*).

⁴² Poema que começa assim: “Em uma noite escura, / De amor em vivas ânsias inflamada, / Oh, ditosa ventura! / Saí sem ser notada, / Já minha casa estando sossegada. / Na escuridão, segura, / Pela secreta escada, disfarçada / Oh, ditosa ventura!” (1988), *Obras Completas de São João da Cruz*.

Penso que não posso generalizar, mas no meu caso acho que sim. Eu sou a mesma pessoa, os fantasmas são os mesmos. Quando chegamos àquilo que é o nosso universo, àquele lugar onde estamos bem, em que estamos em casa, não há razão para nos afastarmos. (Horta, 1998: 51)

As histórias de *A Noite Mais Escura da Alma* encadeiam-se nas de *A Coisa que Eu Sou*, que é um livro constituído por duas partes. A primeira, “Ghost Stories”, é composta por sete contos: “Forget-me-not”; “As Três Irmãs”; “A Coisa Que Eu Sou”; “She Who Whispers”; “Da Realidade Das Sombras”; “Um Retrato de Jennie” e “Camélias Brancas”. A segunda, “Fairy Tales”, reedita os contos de *Fairy Tales*, publicação da Black Son Editores, a saber: “As Asas”; “As Rosas”; “As Estátuas”; “O Prisioneiro”; “O Ponto de Vista das Gaivotas”; “O Teu Lugar no Meu Corpo”; “As Beladonas”. Sobre o livro uma vez mais se refere que a escritora “toca” sempre os mesmos temas.

Se nos detivermos no conto “She Who Whispers” retornamos à questão das referências obsessivas, desta vez, David Cronenberg⁴³ e da propositada combinação de referências reais (como é o caso dos filmes *The Scanners* (1981), *Videodrome* e *The Dead Zone* (1983) e, ainda, *Dead Ringers* (1988), com alusões verosímeis, mas que não passam de simulações ou ficções, como o filme *Double* (1985) que Cronenberg teria realizado a partir de um texto escrito, pelo mesmo, com título homónimo ao do conto em apreço. Parece-nos que esta menção verosímil tem a ver com a questão fundamental do “duplo” neste que é considerado pelo crítico de cinema J. Hoberman como “the most audacious and challenging narrative director in the English speaking world.”⁴⁴ Como refere Christine Ramsay,⁴⁵ vários autores

⁴³ David Cronenberg, “is a Canadian filmmaker, screenwriter and actor also known as the King of Venereal Horror or the Baron of blood, was born in Toronto, Ontario, Canada, in 1943. His father was a journalist, and his mother was a piano player. After showing an inclination for literature at an early age (he wrote and published eerie short stories, thus following his father's path) and for music (playing classical guitar until he was 12), Cronenberg graduated from the University of Toronto with a degree in Literature after switching from the science department. He reached the cult status of horror-master with the gore-filled, modern-vampire variations of *Shivers* (filmed as *Orgy of the Blood Parasites*; alternate titles: *The Parasite Murders*, *They Came from Within*, and *Frissons* for the French Canadian distribution) (*Os Parasitas da Morte*) – 1975 - and *Rabid* (*Coma Profundo*) - 1977, following an experimental apprenticeship in independent filmmaking and in Canadian television programs” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000343/bio>>, consulta a 20 de janeiro de 2012).

⁴⁴ J. Hoberman (2005), ‘Historical Oversight: Desensitized to Cronenberg’s ‘Violence’, jury anoints Dardennes over Jarmusch and von Trier’, *Village Voice*, 17 May (informação disponível em <<http://www.villagevoice.com/2005-05-17/film/historical-oversight/>>, consulta em 11/2011).

⁴⁵ Christine Ramsay (2012), “David Cronenberg and the Double”. *American and Canadian Studies*, Universidade de Birmingham (informação disponível em www.inter-disciplinary.net/.../ramsayfmpaper.pdf e

have categorically overlooked the importance of Cronenberg's fascination if not obsession with the figure of themimetic double as it leads to heightened affective experiences of melancholy, violence, madness, murder, suicide and death. Doubling recurs in virtually all of his male protagonists since *Scanners* (1981), forming the very structuring principle of *Dead Ringers* (1988), his widely acknowledged masterpiece. Cronenberg's doubles demand critical attention in order to understand the gendered vision, aesthetic attitude and cultural contexts of his art. This research stakes out new territory on three fronts: 1) It situates Cronenberg's heroes in the postmodern landscape of a nihilistic masculine crisis of affect but one experienced as tragic rather than empowering; 2) It contextualizes Cronenberg in relationship to the long tradition of the "emasculated" male anti-hero in Canadian cinema; and 3) It is informed by critical thinking on mimesis and alterity in concert with feminist thinking on masculinity and mortality toward a new understanding of gendered identity and its pathologies based in dialogic intersubjectivity—an approach that sees Cronenberg's "derelicts" not as an effect of the monologic masculine "I" and its troubled unconscious, but of short-circuits in the affective dynamics between the self and others. (Informação disponível em <www.inter-disciplinary.net/.../ramsayfmpaper.pdf> e em <<http://www.birmingham.ac.uk/schools/edacs/departments/acs/events/2012/christine-ramsay.aspx>>, consulta a 12/05/2012)

No livro *As Rosas Mortas* (1998), editado pela Relógio d'Água Editores, Ana Teresa Pereira continua a desvendar (ou não) um recôndito e perturbante universo, pleno de citações e diálogos onde o realista, o fantástico e o lírico se fundem e diluem numa ideia peculiar e pouco ortodoxa do eterno feminino.

A influência britânica começa logo na capa com Dante Gabriel Rossetti, com o quadro de 1880, *Day Dream*. A mesma vai prolongar-se, ao longo da narrativa, com a presença do poema "I have been here before" ("Sudden Light") numa sugestão interessante à existência de uma ligação, entre os amantes, vinda de outras vidas.

Aparece uma referência à qualidade deste romance no artigo "Fernanda Botelho. Grande Prémio APE",⁴⁶:

uma decisão não unânime, o que se explica desde logo pelo embaraço da escolha face a um tão grande número de premiáveis.

em <http://www.birmingham.ac.uk/schools/edacs/departments/acs/events/2012/christine-ramsay.aspx>, consulta a 12/05/2012).

⁴⁶ *Jornal de Letras* (19 de maio a 1 de junho de 1999). Artigo acerca da atribuição do prémio APE/98 (Grande Prémio do Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores) a Fernanda Botelho.

(...) ao aludirem à qualidade de vários outros romances não só os já assinalados, como também os de (...), Ana Teresa Pereira (*As Rosas Mortas*) (...). (JL, 1999)

Constituído por um prólogo e quatro partes (todas elas com títulos das cartas do Tarot), “O Louco”, “A Grande Sacerdotisa”, “Os Amantes” e “A Lua”, cada uma com sete capítulos, a narrativa de *As Rosas Mortas* conta a história de Marisa, uma jovem pintora não bela e promíscua, que concebe autorretratos com monstros (sem rosto), encenações dos seus sonhos, desejos e fantasmas. Esta personagem principal vive numa casa em ruínas, um mundo mágico, o seu mundo, rodeada por flores, bichos e pedras. Ouve os sussurros das plantas e o som do mar e, por isso, sente-se parte do tecido do mundo. É uma mulher com medo de crescer e sobretudo com medo do amor: “— Nunca haverá um motivo. — Nem mesmo o amor. (...) O amor, que palavra tão estranha. Porque é que a usavam com tanta facilidade?” (Pereira: 1998a: 205).

Marisa é o centro de um estranho universo, uma personagem que hesita entre a tristeza e a ternura e que, não conseguindo nunca desligar-se dos seus fantasmas, dos seus quadros e da casa, prefere formar monstros à sua semelhança do que procurar a diferença no outro ou num filho. A jovem pintora é amada por Paulo, que morre, e pelo psiquiatra deste, Miguel, que Marisa culpa pela morte do primeiro. Só mais tarde percebe que o suicídio foi um sacrifício de Paulo perante Deus. Paulo é uma personagem influenciada por ideias e cosmovisões muito intensas e transcendentais (como a de Rilke, por exemplo). Vê Deus em tudo e a verdade revelada nos poemas. Marisa, que não acredita em Deus, não gosta de poemas e é, como já dissemos, incapaz de amar, decide vingar-se de Miguel, a personagem mais racional, concebendo um plano para o seduzir. Destroí completamente a sua vida e, por fim, abandona-o numa vida caótica, cheia de medos e solidão.

Existe, nesta narrativa, uma ânsia de absoluto que é experimentada por Paulo, até ao fim, e uma ansiedade sexual demasiado obsessiva, voluptuosa e, por vezes, chocante, por parte, sobretudo, de Marisa. Este é um aspeto realista de uma feminilidade e sensualidade que tomam formas mais abstratas nos espaços que envolvem a casa: os jardins, a ilha e o mar.

Este livro vem acentuar a ideia que temos vindo a abordar (e a procurar demonstrar) de que o obsessivo universo pereiriano, para além de revelar a sedução do insólito e a marca de uma sensibilidade apuradíssima, se apresentava já, em 1998, como extremamente

especial e distinto no panorama da literatura portuguesa. Disso foram dando conta os textos que se escreveram sobre a obra que ia sendo publicada.

Num texto de Pedro Mexia, publicado em 1998, afirma-se que “podemos sem dúvida falar de um universo que lhe é próprio – caracterizado pela mistura de várias influências, todas elas presentes neste livro e nos anteriores” (Mexia, 1998: 43). Assim, o cinema americano e o europeu (Bergman e Tarkovski, por exemplo) e o filme *noir*; romancistas americanos do século XX; o imaginário dos contos de fadas e das histórias infantis; os textos de Rilke, S. Paulo e Tennyson são, entre outras, referências deste livro. Do mesmo modo, nesta narrativa se começa a espessar o universo pré-rafaelita, globalmente sensual e sonhador, mas perturbadoramente inquietante quando se desce aos pormenores ou se analisam ambiguidades do ambiente. Tanto *A Coisa que Eu Sou* (1997a) como *As Rosas Mortas* (1998) têm, na capa, reproduções de quadros de pintores pré-rafaelitas.⁴⁷

Em 1999, sai *O Rosto de Deus* e neste livro, recorrentemente, culminam as obsessões e estratégias exploradas por Ana Teresa Pereira em narrativas anteriores.

Rui Magalhães chama a atenção, no seu artigo “Os Fantasmas da Origem”, para o facto de a obra de Ana Teresa Pereira se ter deslocado, ao longo do tempo,

de um registo do misterioso, dominante nas suas obras iniciais, para um registo que, poderíamos dizer, quase teológico, central a partir, sobretudo, de *O Rosto de Deus*. Isto não significa que as suas primeiras obras se reduzissem ao misterioso; pelo contrário, havia já nelas, elementos que permitiam antecipar o seu caminho posterior, no mínimo como uma possibilidade. No entanto, nessas primeiras obras, muito ligadas a textos como *A Volta do Parafuso* de Henry James, eram marcadas por uma ambiência de indezidibilidade, onde o tema do duplo, por exemplo, permitia organizar as múltiplas experiências romanescas. A hesitação que, segundo Todorov, é a marca do fantástico, estendia-se à própria compreensão do texto pelo texto, erguendo-se, ela mesma, a um plano dúplice.

A partir de um certo momento, esta hesitação ou indecisão começa a dissolver-se numa tentativa de compreensão de carácter eminentemente teológico. (...)

⁴⁷ Em *A Coisa que Eu Sou* aparece, na capa, o quadro *Proserpine* e, em *As Rosas Mortas*, *Day Dream*, ambos de Dante Gabriel Rossetti.

A trama existencial dos livros de Ana Teresa Pereira organiza-se sempre à volta de uma estrutura ternária: o mundo real e a vida no interior e de acordo com esse mundo; um nível de existência em ruptura com o mundo e onde o amor constitui o elemento determinante, sempre ligado a alguma forma de arte ou pensamento; finalmente, um nível totalmente exterior que parece entrar numa espécie de concorrência com o anterior mas que sempre acaba por negá-lo, anulando todas as possibilidades salvadoras do amor. Este último plano não é já de ordem natural, ou pelo menos não o é inteiramente; no entanto, num outro plano ou perspectiva operatória, este nível, tal como o anterior, são ambivalentes. (Magalhães, 2001: 1)

Eduardo Prado Coelho, no artigo “Intimidações de Morte”, refere que esta obra traz de volta a escritora madeirense “na sua melhor forma” (Prado Coelho, 1999: 8) e Rui Magalhães termina o profundíssimo ensaio, intitulado “As Faces do Centro”, com uma apreciação que chama a atenção para o facto de este ser,

(...) desde o título, um dos mais belos livros de Ana Teresa Pereira. Mas vem a ser também, provavelmente, aquele em que, de uma forma categórica, o romance inclui os seus mais recônditos meandros, um autêntico tratado de ontologia (...). É Ana Teresa Pereira no seu máximo e mais negro esplendor. (Magalhães, 1999a: 9)

Nesse texto, a análise do “tempo” aparece como um dos pontos fundamentais, levando Rui Magalhães a dizer que, em *O Rosto de Deus*,

Os personagens não existem num mundo seu mas sempre num mundo outro, nessa exterioridade ctónica, ou no trânsito, na passagem lenta mas inexorável de uma ilusão de realidade a um outro espaço cujos contornos ontológicos são sempre marcados pela ambiguidade mais profunda.

A escrita de Ana Teresa Pereira é a infinita e asfíxiante repetição dessa ambiguidade. (Magalhães, 1999a: 1 - 2)

Expõe, ainda, que o tempo é crucial na obra de Ana Teresa Pereira e que isso é visível e essencial em *O Rosto de Deus* e que o mesmo é, neste caso, “sempre circular”, sendo que

o círculo não é, no entanto, aqui, símbolo de perfeição mas de condenação. Porque todos os personagens estão condenados. Todas as hesitações, todas as decisões, todas as escolhas são apenas modos de iludir (ou tentar iludir) o tempo. (Magalhães, 1999a: 3)

Como os outros livros, também este se encontra ligado à Pintura. Neste caso, na capa aparece uma tela do pintor Mark Rothko (1903 - 1970) que é, depois, uma referência fundamental para Tom, a personagem que atravessa as duas narrativas que compõem o volume: “A Rainha dos Infernos” e “O Rosto de Deus”. De acordo com Prado Coelho, Tom “desempenha nelas uma função idêntica: ponto de atracção inexorável, lugar de suspensão das contradições, vértice de um processo da absorção que é o eixo da escrita de Ana Teresa Pereira, imagem do amor e da morte” (Coelho, 1999: 8).

A escolha duma tela deste pintor expressionista abstrato do século XX não terá sido, decerto, feita ao acaso, como nos recorda Eduardo Prado Coelho no interessante artigo que temos vindo a citar e que de forma tão hábil intitulou “Intimações de Morte”, precisamente a partir de um conceito de Rothko. O professor, ensaísta e crítico considera, nesse texto, que, em múltiplos pontos, Ana Teresa Pereira e Rothko se aproximam e acompanham em diversos aspetos, a saber: a rutura com o senso comum; o pôr em causa a objetividade e a racionalidade; o gosto por atmosferas veladamente ameaçadoras e o interesse pelas emoções humanas fundamentais, como o trágico, o êxtase e a fatalidade. Assim, como reforça, precisamente como em Ana Teresa Pereira, a psicologia é secundarizada,

e as personagens reduzidas a traços arquetípicos. Daí também que o tempo se vá imaterializando até se suspender numa espécie de pura presença devastada. Daí que os objectos familiares tendam a desaparecer num processo de despojamento implacável. Daí também que se assista à emergência de esquemas primordiais: a repetição no tempo. (Coelho, 1999: 8)

Literalmente, em *O Rosto de Deus* (curiosamente o único livro editado por Ana Teresa Pereira no último ano do século XX), aparece-nos, na primeira narrativa, a história de uma jovem estudante de pintura que recebe o convite de um pintor que admira, mas não conhece (Tom), para ir passar o outono e o inverno com ele. Amam-se e parecem conhecer-se desde sempre. Tom tem o “rosto de Deus”, que é o título da segunda narrativa: a do Tom escritor, amante de Marisa e Patrícia, amantes de Paulo. No fim, Tom desaparece.

O Rosto de Deus é, como vemos, composto por duas histórias, que são uma só. O Tom da segunda história, que desaparece (e que julgamos ter sido assassinado pelas duas mulheres), não morre, apenas volta para o encontro com a mulher da primeira história que

é uma versão da história de Perséfone.⁴⁸ Convém esclarecer que as diegeses estão, com certeza propositadamente, ao contrário no livro. A segunda (das gémeas) é a primeira e a primeira (da pintora) é a segunda.

Na primeira narrativa do livro em análise, a mulher nunca é nomeada. Há apenas um momento em que o nome é “sussurrado” sem que o leitor o possa “ouvir”. Esta mulher parece ser, de certa forma, as duas da segunda história numa só.

Aparecem, reiteradamente, esquemas fundamentais e originários. Um desses esquemas é a repetição no tempo: Marisa, a personagem feminina da primeira narrativa, repete a história de sua mãe junto de Tom, atravessando a “linha invisível de um indizível incesto” (Prado Coelho, 1999: 8). Também ocorre a repetição no espaço. Na segunda narrativa, Pat e Marisa, duas irmãs gémeas, mantêm uma relação especular que cessa junto de Tom: “— Nele somos uma só” (Pereira, 1999: 139). Por esta razão, podemos afirmar, pegando nas palavras do narrador de *A Coisa Que Eu Sou*, que as relações muito fortes que surgem, nos textos de Ana Teresa Pereira, não remetem para “a ideia de incesto, mas para a ideia de identidade” (Pereira, 1997: 78). Como noutros textos da autora, tal como nos de Henry James, como se sugere, também, em *A Coisa Que Eu Sou*, é visível o “desejo de regressão e fusão dual. O desejo e o medo. Inseparáveis” (Pereira, 1997: 78).

Rui Magalhães sintetiza que existe, neste livro,

(...) o primado da identidade, o medo, o pânico do outro lado, o pavor do essencial e a confusão entre o essencial e o ancestral. A repetição e os duplos são o índice da incapacidade de reconhecer a multiplicidade. (...)

Mas se não há nunca lugar para a pluralidade, não o há também, paradoxalmente, para a identidade porque o indivíduo é sempre o espaço de cruzamento de um número infinito de sombras provenientes do fundo do tempo.

Deste modo, o centro, o essencial, imagem acima de tudo, só pode ser diabólico. Só pode ser uma visão *desde o lado de lá*. Imagem obsessiva, imagem apenas. Imagem que tudo move (Magalhães, 1999c: 308).

⁴⁸Perséfone era filha de Zeus e de Deméter, deusa da fecundidade, que dá o alimento como uma mãe (Platão), ou, segundo uma outra tradição, de Zeus e de Estígia, a ninfa do rio infernal. O seu simbolismo reúne estas duas lendas pois Perséfone passa três estações do ano na Terra e duas no Inferno. Simboliza, por isso, a alternância das estações. Em Roma, Perséfone foi identificada como Proserpina. (Cf. em *Dicionário de Símbolos*).

A capa de *A Coisa que Eu Sou* é da responsabilidade de Fernando Mateus sobre a pintura *Proserpine* de Dante Gabriel Rossetti

Este percurso iniciático, este movimento do exterior para o interior, do visível para o invisível, do real aparente para o real essencial vem desde o primeiro livro de Ana Teresa Pereira. Da mesma maneira que os livros anteriores, *O Rosto de Deus* mostra-nos um mundo onde o amor se torna impossível e onde as personagens sobrevivem cumprindo tarefas pré-determinadas.

Em 2000, é publicado o livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar*. Composto por quatro partes (índice na página 187): “Anamnese”, Flores para uma feiticeira”, Pássaro quase mortal da Alma e “Se eu morrer antes de acordar”, cada uma das quais subdividida em sete capítulos (recordemos que o número sete aparece recorrentemente; o livro *A Coisa que Eu Sou*, por exemplo, também é composto por duas partes, cada uma com sete contos). Na página 188, aparece uma explicação sobre dois dos contos deste livro, que importa referir, pois aponta para uma das principais características da obra pereiriana, a fundamental influência da Literatura: “A ideia inicial de *Flores para uma feiticeira* veio de um romance de John Dickson Carr, *O Enigma da Cripta* (*The Burning Court*). *Se eu morrer antes de acordar* teve origem no livro *Elegy for Iris* de John Bayley.”

O título de *Se Eu Morrer Antes de Acordar* surgia já na página 22 do primeiro livro da autora, *Matar a Imagem*: “E William Irish... Eu era ainda uma menina quando lera *If I Should Die Before I Awake*”. Note-se que este pormenor reforça a ideia de que os textos de Ana Teresa Pereira retomam constantemente, num círculo labiríntico, assuntos que obcecaram a escritora (temas, conceitos, obras, autores, entre outros aspetos). Novamente, o leitor pereiriano tem, como Carla, a personagem do conto “Anamnese”, a impressão de reconhecer, de recordar, “É como se tivesse estado neste lugar antes” (Pereira: 2000a: 14), como se regressasse às leituras mágicas da infância, se embrenhasse nas histórias desta escrita quase hipnótica, sedutora e irresistível. Uma escrita que parece vir do fundo dos tempos, do fundo da terra, do fundo do sangue, e que constrói uma teia bela e terrível onde o leitor se deixa prender.

Nas narrativas de *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, reaparece o universo obsessivo de Ana Teresa Pereira, novamente dentro de um quadro de mistério ontológico. As obsessões renascem filtradas por um onirismo suspenso que continua envolvendo os textos na aura mágica do fantástico e dos contos de fadas. Ressurgem as personagens de sempre, belas, estranhas e enigmáticas. Seduzidas diabolicamente pelo *outro lado*, abandonaram

definitivamente o mundo normal para viverem, ambigualmente, numa espécie de irreabilidade, como sugere o próprio texto, num “mundo paralelo” (Pereira, 2000a: 125).

De novo, os acontecimentos não são como sucedem na realidade, mas como preenchem os sonhos que não se separam dos pesadelos. Assim, a realidade converte-se em irreabilidade, os anjos são demónios e os deuses e as feiticeiras misturam-se com as pessoas denominadas como “normais”. Por outro lado, em deleitáveis e fádicos lugares, desvendam-se pormenores ameaçadores e terríveis. Uma vez mais, as flores e os perfumes envolvem os espaços obsessivos (a casa, a biblioteca, o quarto, o jardim, o mar), que aparecem estreitamente relacionados com as personagens excepcionais e inusitadas. São lugares que se ligam a imagens íntimas, imagens de livros, quadros e filmes, e ressurgem rodeados pela magia a que os textos anteriores foram habituando os leitores. As flores, os perfumes, os espaços e as personagens permitem interligar os diferentes contos que compõem o livro em apreço.

Os contos aparecem preludiados por inquietantes citações introdutórias da autoria de escritores como Iris Murdoch, Ted Hughes e Dante Gabriel Rossetti.

A dimensão temporal revela-se indefinida, numa espécie de tempo suspenso, tudo acontecendo desde sempre e para sempre, porque existe “Todo o tempo do mundo. (...) poderiam sempre recomeçar. Era a sua condenação e a sua bênção” (Pereira, 2000a: 50). Está presente uma conceção do tempo que nada tem a ver com o tempo linear e limitado de cada ser. A ideia do eterno retorno transparece em alusões, símbolos e enigmas, os acontecimentos repetindo-se, numa circularidade sem fim que as personagens sentem ambigualmente e que provoca, no leitor, indeléveis impressões labirínticas. A este entendimento e idealização do tempo alia-se todo um simbolismo cósmico que marca o retorno ao centro e a possibilidade de uma transcendência que admite que a morte não é mais do que uma porta por onde passa o ciclo da vida. Afirma-se a existência do ser na negação do tempo e aproxima-se o tempo humano à regularidade cíclica do tempo divino.

“As pessoas felizes não têm história”, afirma-se em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (Pereira, 2000a: 89 - 90). Por essa razão, estes textos contam histórias em que a questão do amor é tratada de forma trágica. Metaforizada pela relação entre um homem e uma mulher, e essa mesma mulher e um outro homem que não tem existência tangível, parece insinuar-se que o amor é eterno, não finito no tempo e independente de toda a contingência limitativa, a pulsão fundamental do ser que assegura a continuidade e coesão interna do

Cosmos. Contudo, no decorrer das histórias, fica, de novo, a certeza de que as personagens de Ana Teresa Pereira vivem num mundo sem amor, limitando-se a cumprir tarefas pré-determinadas às quais é impossível escapar. Todos os relacionamentos reais, que poderiam conduzir a experiências de amor concreto, são totalmente abandonados pelas personagens. Por isso, o seu mundo é de silêncio, solidão e medo.

Atraídas, inexoravelmente, pelo *outro lado*, as personagens anseiam recordar a “sua história, uma só, esquecida” (Pereira, 2000a: 49), numa obsessão pelo essencial e na tentativa de reencontrar a memória remota da unidade primordial.

A *personagem* Tom ressurge misteriosamente, nos quatro contos, determinando os acontecimentos. O tipo de atração que Tom exerce, e o poder que lhe é conferido, parece resultar da teia de imagens que a personagem feminina, delineada com poderes que ultrapassam o conhecimento e a vontade, constrói à sua volta, dos desejos que nele projeta e do encantamento paralisante do *outro lado*, que a impede de ver para além das suas fantasias. O caráter sedutor e destrutivo de Tom, “anjo, homem, pássaro” (Pereira, 2000a: 41), belo e terrível, que é um deus, que é um monstro, é explorado sob a perspetiva do fascínio irresistível do desvelamento de todos os segredos e da atração física. Ele possui, como sempre, um rosto antigo, um olhar cinzento e forte e envolve as personagens, dominadas por um enorme desejo, nas suas “asas negras” (Pereira, 2000a: 153). Todavia, estranhamente, é esta a proteção de que precisam, onde se sentem bem, nos braços dos “deuses” que são “monstros”: um escritor, um poeta, um pintor ou um músico.

No primeiro conto, que tem como título “Anamnese”, Tom convoca a ideia de fascínio, tentação e medo e é apontado como “um ser da noite” (Pereira, 2000a: 49), “um anjo negro” (Pereira, 2000a: 50) que proporciona a Carla “uma felicidade feita de calor, de desejo, de sangue, anterior à pele, ao pensamento, talvez mesmo ao instinto” (Pereira, 2000a: 50 - 51), afastando-a de Daniel, o seu “anjo branco”, porque “ela não pertencia ali, estava do lado das trevas” (Pereira, 2000a: 48).

Do mesmo modo que Carla, também Patrícia, Marisa ou Iris (as personagens dos restantes três contos, que são a mesma, afinal) representam a tendência manifesta de alguns seres de “se centrarem em si próprios” e organizar a realidade, enquadrando-a dentro dos seus esquemas de significação, numa espécie de “nadar dentro de si”, voltados “para dentro” (Pereira, 2000a: 183).

Nos livros anteriores, como escrevemos no nosso texto intitulado “A Sedução do Diabólico”,

as personagens debatiam-se com a impossibilidade de permanecer no aparente mundo real, o lado de cá, bem como com a de passar para o outro lado, a não ser através da morte. Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, na sequência do que tinha sido delineado em *O Rosto de Deus*, todas as ligações com o mundo real desaparecem por completo e as personagens encontram-se definitivamente do outro lado. (Sardo, 2001c: s. p.)

No ensaio “Sobre Ana Teresa Pereira, *Se eu Morrer antes de Acordar*”, Rui Magalhães reafirma a dificuldade de leitura e interpretação dos textos pereirianos quando escreve que os

livros de Ana Teresa Pereira vivem, pelo menos ao nível da leitura (mas este nível repete a leitura de uma situação pela autora), de duas exigências complementares e opostas: a exigência de explicação e a recusa de todas as explicações. Exigência de explicação porque, apresentando-se no registo do misterioso, desafiam sistematicamente o leitor a deslindar o tecido das ambiguidades e das dúvidas; a história como realidade ou como história dentro da história, por exemplo. Recusa porque a ambivalência de todas as hipóteses é um elemento constitutivo determinante que não pode ser desdobrado sob pena de desmoronar não apenas todo o edifício semiótico como também uma das dimensões mais essenciais desta escrita e elemento estrutural importante: o seu carácter encantatório. (2000: 1)

O estudioso pereiriano reforça esta ideia, quando conclui:

É, pois, com este tipo de questões que uma tentativa de leitura de Ana Teresa Pereira tem de se defrontar, assumindo-se como trabalho árduo de decifração, todavia marcado, desde o início, por uma certa sensação de inutilidade e pela consciência (real) da absoluta necessidade de dissolução, pela consciência da condenação à infidelidade e ao apagamento final. (*Id. Ibidem*)

Em novembro de 2000, a Relógio D’ Água Editores lança um novo livro de Ana Teresa Pereira. Quebra-se, de certa forma, o círculo mágico que fazia a autora escrever, numa espécie de ritual, um livro por ano. Até esta altura, tinha saído sempre, anualmente, um livro, excetuando-se o ano de 1997 em que publicou *A Noite Mais Escura da Alma* e *A Coisa que Eu Sou*. Todavia, parece iniciar-se aqui (ou reiniciar-se, uma vez já ter havido

esse prenúncio em 1997) um novo ciclo de publicação que fará a escritora editar, regularmente (apenas com algumas exceções), dois livros por ano.⁴⁹

Vem a lume *Até que a Morte nos Separe*, uma novela escrita a partir de um pequeno conto inédito com o mesmo título e onde as personagens mantêm, obsessivamente, os nomes com os quais os leitores convivem desde a primeira obra.

Preenche a capa uma fotografia, a preto e branco, de Cary Grant e Ingrid Bergman no filme *Notorious* (*Difamação*) de Hitchcock. Altera-se, também aqui, a tradição que fazia com que os livros de Ana Teresa Pereira tivessem, em pretexto, reproduções de quadros de pintores que funcionam como referências inultrapassáveis da sua obra. Contudo, só aparentemente esta mudança se revela significativa dado que a Literatura, o Cinema e a Pintura são meandros nos quais a escritora se move com à vontade e paixão e são aqueles que preenchem a vida e os sonhos da mesma e das suas personagens: “E os filmes tinham sido tão importantes na sua vida. Talvez porque não tinha mais nada. Só os livros. Mas os livros também eram filmes” (Pereira, 2000b: 53).

São também estes universos que modelam as características das personagens e matizam os espaços em que se movimentam, como se pode ver através dos excertos que se citam:

— Mas eu sei que foste pintada por um pré-rafaelita. (Pereira, 2000b: 46)

— É uma casa de contos de fadas? (Pereira, 2000b: 47)

(...) nunca mais poderia ver uma alameda de rododendros sem se lembrar de Manderley. (Pereira, 2000b: 53)

Interligam-se e misturam-se o mundo real e o imaginário. A confirmá-lo estão as dedicatórias e as citações preliminares. Esta novela é dedicada a “Nicholas Ray⁵⁰ e

⁴⁹ Esta observação tem em consideração os livros saídos até 2011. Em 2000, publicou três livros: *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, *Até Que a Morte Nos Separe* e *O Vale dos Malditos*. O mesmo volta a acontecer em 2010, ano em que são editados três livros de Ana Teresa Pereira: *Inverness*, *A Outra*, *Os Monstros*. Entre estas duas datas, publicou, regularmente, dois livros por ano.

⁵⁰ Quando se fala de *westerns*, Nicholas Ray é citado como um dos grandes realizadores do género, a par de outros nomes célebres do mundo do cinema, como Raoul Walsh, King Vidor, John Ford, só para referir alguns.

William Irish”⁵¹ e tem como citação preliminar um excerto de um poema de W. B. Yeats: “How can we know the dancer from the dance?” (Pereira, 2000b: 9).

Como se tem vindo a verificar, diluem-se, nos textos, citações e evocam-se, continuamente, discursos, mais ou menos ocultos, de Literatura, de Cinema, de Pintura. Numa constante associação, somos assaltados por alusões a poetas e escritores, a narrativas e filmes, a situações e personagens. A escritora liga e tece enunciados, leituras e estéticas, num jogo plurilinear que nos leva, obsessivamente, às obras e aos autores que as personagens amam e que são, afinal, aqueles que moldam o universo literário de Ana Teresa Pereira e a quem, direta ou indiretamente, dedica os seus livros.

William Irish é uma das referências recorrentes. Paira em *Até Que a Morte Nos Separe*, cuja primeira versão foi publicada na *Invista* (Pereira, 2000b: 102), como noutros textos, nomeadamente logo no primeiro livro *Matar a Imagem*: “E William Irish... Eu era ainda menina quando lera *If I Should Die Before I Awake*” (Pereira, 1989: 22). O mesmo acontece em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* que tem exatamente o título do conto de William Irish, publicado em 1937.

No nosso artigo “Ana Teresa Pereira: histórias de solidão e amor” (2001b), escrevemos, acerca de *Até Que a Morte Nos Separe* e *O Vale dos Malditos*, que o lema criado pelo “poeta das sombras” William Irish, “First we dream, then we die”⁵² parece guiar a produção literária de Ana Teresa Pereira, cujos livros, numa aparente simplicidade, transcendem a limitação do género, interligando universos em histórias de solidão e amor que funcionam, como conclui Rui Magalhães, na sua obra *O Labirinto do Medo: Ana*

⁵¹ William Irish, pseudónimo de Cornell Woolrich (1903 - 1968), é chamado “o poeta das sombras”, escritor de contos misteriosos de tristeza e horror e comparado, por muitos, a Edgar A. Poe.

Alguma da sua extensa bibliografia foi adaptada ao cinema. A partir de livros seus foram realizados cerca de doze filmes. Por exemplo, *La Mariée était en Noir – The Bride Wore Black*, 1967, de François Truffaut, com Jeanne Moreau ou *Rear Window*, 1954, de Alfred Hitchcock, com James Stuart, Grace Kelly e Thelma Ritter. Foi um dos principais escritores do que se chamou “romans noirs”, “black novel”, “dark or black fiction”, que fazem parte do “noir style”, do cinema e da literatura, que tanto agrada a Ana Teresa Pereira.

O termo “roman noir” foi usado, pela primeira vez, pelos franceses no século XVIII para descrever o romance gótico britânico. No século XX, adquiriu um novo significado e foi usado para nomear um movimento de Literatura e Cinema americanos, que teve início em criações que se intitulavam “hard boiled thrillers”. Começou com as histórias de Raymond Chandler, John Carrol Daly, Dashiell Hammett e todos os escritores de “Black Mask” dos anos vinte e trinta e incluía tudo desde os filmes com Humphrey Bogart até aos romances de Jim Thompson e James M. Cain. Estendeu-se até aos anos noventa com escritores como Lawrence Block e Thomas Harris, entre outros, que descrevem o lado negro da sociedade americana, mas também dão uma interpretação vital e profunda da mesma.

Em *Até Que a Morte Nos Separe*, fazem-se diversas referências que revelam o gosto da escritora por obras e autores que têm a ver com este movimento americano. Ver, por exemplo, nas páginas 36, 53, 54, 58, entre outras, desta obra.

⁵² “Primeiro sonhamos, depois morremos”, tradução nossa.

Teresa Pereira, como utensílios de corte do real, do que pensamos ser o nosso real, mas também do que supomos ser o imaginário. Deste modo, a palavra “encantamento”, utilizada recorrentemente no livro *O Rosto de Deus* para definir a sensação que provocava a escrita de Tom, descreve, na perfeição, o efeito que continua a provocar a escrita da autora sobre os seus leitores.

Recordamos, ainda, que a ficção de William Irish

estava no centro do que passou a ser conhecido, nos anos 40 e 50 do século XX, por ‘noir style’ da literatura e do cinema. Neste tipo de trabalhos, o protagonista é intimidado por ameaçadoras e poderosas forças do mundo que o cerca. Tem de lutar para sobreviver no sinistro labirinto de um universo que tem dificuldade em compreender e controlar. Na ficção de Ana Teresa Pereira, a luta da personagem é travada constantemente com o seu próprio eu, ‘o outro lado’, o lado negro: ‘— Pareces um anjo. Um anjo negro’. (Pereira, 2001b: 31). As personagens são ainda marcadas pela crença na existência de outras (todas) as realidades, ‘Tinha a impressão de estar numa outra realidade’ (Pereira, 2001b: 47), e não meramente naquela que todos vemos. (Sardo, 2001b: s. p.)

Até Que a Morte Nos Separe narra um crime impossível provocado por um outro crime do passado. É uma novela de mistério em que a personagem principal é uma jovem e bela mulher. Patrícia decide vingar-se de Tom Stuart que nunca tinha querido ser outra coisa para além de detetive, “Ou talvez, sim. Cowboy num filme de John Wayne” (Pereira, 2000b: 34). O herói parece saído de um romance ou filme policial, género que tão particularmente agrada à autora. Tom, o detetive que gostaria de ter sido “cowboy”, tem, exatamente, o mesmo nome – Tom Stuart – do herói do ‘western’ *O Vale dos Malditos*. Conta-se um *crime imperfeito* que mantém, até ao final, o enigma indesvendável numa trajetória de sonhos, de vazios e de medos onde se esboçam os sinais subversores do “eu”, simultaneamente carrasco e vítima de uma indesvendável história de solidão e amor que termina num estranho e “escuro *The End*” (Pereira, 2000b: 100). É uma história de amor que mostra que este sentimento é maior quando a solidão é desmedida, que podemos apenas ser quase felizes, mas que o fim é inevitável “Quando o amor acabar...” (Pereira, 2000b: 13), porque “(...) tudo na vida tende para o círculo, e nós não podemos fugir” (Pereira, 2000b: 100). Nesta intriga, nunca desaparece o mistério que leva duas pessoas a amarem-se para além de tudo, para além de todos os fantasmas, “até à morte” (Pereira, 2000b: 97).

Em *Até que a Morte nos Separe*, juntam-se, à intriga, o mistério e o fantástico dos contos de fadas e das lendas, gerando momentos e sensações de “irrealidade” (Pereira, 2000b: 72). Para além da magia dos livros e dos filmes, acrescenta-se a das telas (por exemplo, os pré-rafaelitas, sempre presentes) e a da Natureza.

Em dezembro de 2000, surge *O Vale dos Malditos*⁵³, o *western* que há muito tempo Ana Teresa Pereira desejava escrever, uma vez que os *westerns*, assim como a literatura policial, a literatura fantástica e os contos de fadas, fazem parte do imaginário da infância e juventude da autora. Tal como escrevemos em 2001, no artigo “Ana Teresa Pereira: histórias de solidão e amor”, “com a publicação de *O Vale dos Malditos*, Ana Teresa Pereira concretiza um desejo antigo: escrever um *western*.” (Sardo. 2001b: s. p.)

O livro surge como um *pastiche* nostálgico e terno que conjuga, de forma peculiar, características do *western*⁵⁴ com a simbologia e as obsessões que determinam os textos da autora. O herói é um *cowboy*/índio singular que acreditava, como os outros índios, que “tudo no universo estava escrito, ou antes era uma escrita” (Pereira, 2000c: 58) e, assombrosamente, lê e recita William Blake: “Tirara da mala uma velha pena de águia, que trazia sempre consigo, como o livro de poemas de William Blake (...) ‘*To see a world in a grain of sand / and a heaven in a wild flower*’” (*Id. Ibidem*). Acreditava, também, que era uno com o universo, uma vez que sentia que “o mundo os envolvia, as montanhas e os rios, os seres com pernas, os que têm asas, os que têm raízes, os vivos e os mortos e os que ainda não nasceram” (Pereira, 2000c: 75).

A leitura dos livros que acabamos de mencionar revela que os textos de Ana Teresa Pereira funcionam, na linha do que propõe Rui Magalhães, como “utensílios de corte do real”, do que pensamos ser o nosso real, mas também do que supomos ser o imaginário.

Há, nos textos que acabámos de sintetizar, uma filtragem onírica, um onirismo suspenso, sempre presente, um certo gosto pelo *non-sense* e, também, um erotismo latente, o que acontece, particularmente, no livro *As Rosas Mortas*. Estes aspetos surgem a par de

⁵³ *O Vale dos Malditos* (Black Son Editores) tem uma capa ‘*kitsch*’, elaborada sobre modelos da Coleção Califórnia, Editorial Ibis. O desejo de escrever *westerns* foi-nos revelado, pela própria escritora, aquando do encontro que tivemos, no Funchal, em julho de 2000.

⁵⁴ Dá-se o nome de *western* ao filme de aventuras (e também ao género cinematográfico representado por esse tipo de filme) cuja ação se desenrola no Oeste dos Estados Unidos no tempo da sua conquista. Nascido em 1903, o ‘*western primitivo*’ exalta o heroísmo e o mito do homem novo que partiu à conquista do oeste, dando conta da relação dolorosa entre o indivíduo e a coletividade, entre o código pessoal e a lei, entre o “primitivo” e o “civilizado”, entre o índio e o branco. Depois de 1945, o género perde a sua dimensão épica para se tornar, frequentemente, o suporte de uma interpretação crítica e metafórica da história, tornando-se eco do mal-estar da América contemporânea.

um etéreo lirismo de sugestão romântica e do gosto pelo esotérico, que se entrevê em *As Rosas Mortas*. É uma escrita emocional e sensual, sonhadora e simples no seu lado realista, aterradora e complexa quando, desprevenidamente, o leitor cai do outro lado do espelho. O céu e o inferno ocorrem e o sol e a lua sobrepõem-se num eclipse. São textos inquietantes quando se desce ao pormenor ou se esbarra nas ambiguidades do ambiente, tal como acontece no universo dos pré-rafaelitas e do seu lirismo perturbador. Não terá sido por acaso que os livros de Ana Teresa Pereira, *A Coisa que Eu Sou*, *As Rosas Mortas* e *A Dança dos Fantasmas* têm reproduções de telas de Dante Gabriel Rossetti na capa, e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* e *A Outra*, reproduções de John William Waterhouse.

Assim, à relativa simplicidade da configuração material das narrativas de Ana Teresa Pereira, contrapõe-se a complexidade que reside, essencialmente, no sentido. É exatamente esta particularidade, de acordo com a interpretação de Rui Magalhães, a complexidade que exclui qualquer tipo de explicação, que permite incluir os textos de Ana Teresa Pereira no conjunto daqueles que pertencem a “um ‘género’ a que, naturalmente, se continuará a chamar ‘fantástico’” (Magalhães, 1999b: 52).

Os textos de Ana Teresa Pereira são “fantásticos”, não porque contenham elementos propriamente fantásticos, embora também existam, mas porque são inexplicáveis, como se existissem essencialmente para serem sentidos. São livros cuja intensidade e profundidade se vêm, desde o início, acentuando, porque, estranha e obcecadamente, a autora recria mundos, reinventa realidades e desvenda pormenores intimidantes em recantos encantadores.

Os seus textos são “contos de fadas”, como a própria autora gosta de os apelidar, que se assemelham a sonhos ou pesadelos, onde a realidade se confunde com a “irrealidade”⁵⁵, onde os anjos são demónios e os deuses, as fadas, as feiticeiras e as bruxas não se distinguem do comum dos mortais. Até as personagens, que aparentam uma certa normalidade, são habitualmente singulares, intensas e profundas, obsessivamente parecidas, talvez as mesmas, ou, finalmente, apenas uma que se desdobra. Nas suas histórias, o bem e o mal, o divino e o diabólico, o céu e a terra, o antes, o agora e o depois unem-se “desde sempre” e “para sempre” numa circularidade sem fim.

Em Ana Teresa Pereira, algumas personagens acabam por ser pessoas “vampirizadas”, como a própria afirma, por exemplo, a respeito de *As Rosas Mortas*: “eu

⁵⁵ “Irrealidade” é uma palavra que percorre os textos de Ana Teresa Pereira.

normalmente sou vampiresca (...) E nunca fui tanto como em *As Rosas Mortas*... o psiquiatra, o poeta, e algo da própria Marisa, bocados arrancados de outras pessoas” (Lucas Coelho, 1999b: 1 - 2).

Desde o primeiro livro, os leitores são surpreendidos pela simultaneidade da simplicidade e da complexidade. A simplicidade advém da configuração material dos livros, normalmente narrativas pouco extensas. A limitação da extensão arrasta consigo outras restrições, como, por exemplo, um reduzido elenco de personagens, um espaço limitado e um tempo “suspense” em que a vivência e a memória se interligam. Mas a simplicidade é, desde logo, posta em causa se pensarmos, por exemplo, que diversos livros são compostos por mais do que uma narrativa, que podem ser lidas isoladamente ou como fazendo parte de um todo para o qual o leitor tem de encontrar o fio condutor.

“Irrealidade” e realidade coexistem, transformando as narrativas de Ana Teresa Pereira em “contos de fadas realistas”. Esta designação levanta, com certeza, algumas objeções. Quando falamos em textos realistas (ou não realistas), podemos questionar-nos sobre a realidade a que se referem, uma vez que o conceito de “realidade” pode ter muitos referentes. Mas a resposta a esta questão não é fácil de dar, por motivos diversos dos quais podemos referir apenas alguns: primeiro, porque o conhecimento da realidade é sempre subjetivo, singular, individual e concreto; segundo, porque depende dos critérios de verdade que se estabelecem para delimitar a natureza de um texto; ainda, porque um dos valores estéticos da obra literária é o seu relativismo. Finalmente, porque, em Ana Teresa Pereira, esse aspeto não é relevante, uma vez que nos seus textos não existe uma só realidade, mas várias realidades, “todas as realidades”, que se interpenetram, tal como se relacionam “o mundo visível e o invisível” (Pereira, 1997a: 41). Destarte, o que conta não é a verdade, mas as atitudes, as intenções, as sensações, as perplexidades e os procedimentos estilísticos do narrador.

Em 2001, Ana Teresa Pereira escreve *A Dança dos Fantasma*s e *a Linguagem dos Pássaros*.

*A Dança dos Fantasma*s é um livro constituído por duas partes: “A Dança dos Fantasma

como mencionámos anteriormente, num pequeno livro com título homónimo (Black Son Editores).

Num artigo escrito em janeiro de 2002, Eduardo Prado Coelho afirma que o que caracteriza o livro em análise “é o facto de nele encontrarmos duas narrativas de géneros bem tipificados: a primeira é uma história de ‘gangsters’; a segunda pertence claramente ao género do ‘western’” (Coelho, 2002: 10). Pensamos, contudo, que qualquer um desses géneros é, aqui, virado do avesso pelo universo pereiriano. Relembrando o que escrevemos no nosso texto “Quando a ficção vive na e da ficção”, podemos reafirmar que

o território que a obra da escritora ocupa, e que é explorado de um modo obsidiante, criou um universo literário muito próprio, à sua imagem e semelhança, no qual o género policial, a par de outros, parece impregnar o seu mundo obsessivo. Contudo, e apesar de quatro dos seus livros terem sido editados numa colecção policial (...) e se sugerir, na contracapa de *A Dança dos Fantasma*s, que os dois textos que o compõem são um ‘policial’ e um ‘western’ a que ‘não falta nenhuma das regras habituais’, não podemos afirmar que esses textos sejam, verdadeiramente, policiais ou *westerns*. Surgem subvertidos pelo universo extraordinário, peculiar e dificilmente classificável de Ana Teresa Pereira, que escreveu um policial e um *western* para homenagear esses dois géneros (sobretudo, na versão literatura de ‘cordel’) e os escritores que, desde cedo, povoaram e preencheram o seu imaginário. (Sardo, 2002: s. p.)

Prado Coelho refere-se, ainda, a este livro, bem como às “crónicas” que, entretanto, Ana Teresa Pereira vinha escrevendo, desde 2000, no jornal *Público*, como compondo um universo que

continuava a ser fílmico e literário, profundamente obsessivo, e com aquela extraordinária marca vampiresca de conseguir apropriar-se de todas as ficções como se fossem aproximações da sua ‘ficção suprema’. Aquilo que de outro modo disse um poeta que não costuma citar, Wallace Stevens, quando escreveu: ‘encontrar o real / ficar liberto de qualquer ficção excepto uma, / a ficção de um absoluto (“Notes Towards a Supreme Fiction”)). (Coelho, 2002: 10)

Mais uma vez, existem tácitas interligações entre as duas histórias. Na segunda narrativa, as imagens à Johnny Guittar remetem para a canção do filme convocada na primeira história. Nesta narrativa inicial, as personagens têm sempre um traço comum: a ‘intocabilidade’, como se pode confirmar em alguns excertos que citamos: “estavam muito longe uns dos outros, como se vagueassem no nevoeiro sem se poderem tocar” (Pereira,

2001a: 5); “havia algo de irreal na forma como era agora possível tocá-la” (Pereira, 2001a: 15); “os seus pés descalços pareciam não tocar o soalho de madeira” (Pereira, 2001a: 16); “estranhamente eles pareciam coexistir na casa sem se tocarem” (Pereira, 2001a: 33); “como se ela fosse algo de impossível que não podia roçar nem com um dedo” (Pereira, 2001a: 36); “livros em que ninguém tocava há muito tempo” (*Id. Ibidem*); “andava como se não tocasse no solo, como uma deusa ou uma criatura dos bosques” (Pereira, 2001a: 41); “os seus pés descalços quase não tocavam no solo” (Pereira, 2001a: 51); “porque tinha a certeza de que George ainda não lhe tocara, quase não se atrevia a roçá-la com os dedos, estava apaixonado por ela como por uma imagem religiosa” (Pereira, 2001a: 66).

Recordemos, ainda, como faz notar Prado Coelho, que há uma

figura que atravessa esta ficção, e que até se pode etiquetar na dependência de um nome: Tom. Digamos, se quisermos polarizar as coisas, que as histórias de Ana Teresa Pereira oscilam entre a distância infinita que separa os seres e a sua fusão devoradora. Tom é o lugar da fusão. (Coelho, 2002: 10)

Ambas as narrativas de *A Dança dos Fantmas* têm enredos simples, estruturalmente caracterizadas por uma concentração da intriga, do espaço e do tempo, por um número reduzido de personagens e por uma certa economia de elementos descritivos. *A Dança dos Fantmas* parece um conto policial, porque esse facto nos é sugerido, ao longo do texto, como foi sendo ao longo da obra da escritora, criando, no leitor, a expectativa desse género literário. Encontramos tópicos, em abstrato, e ouvimos referências, pela boca das próprias personagens (que leem, também elas, contos policiais) a livros e escritores famosos: “Byrne levantou os olhos do livro. Era um romance de John Dickson Carr” (Pereira, 2001a: 41).

Alguns escritores escrevem contos fantásticos, mas que têm uma solução policial.⁵⁶ Ana Teresa Pereira escreve contos que parecem fantásticos (chamamos-lhes fantásticos, concordando com Rui Magalhães, porque nos falta uma expressão mais adequada para os caracterizar), mas, aqui, a ‘hesitação’, que configura esse tipo de textos, é entre o sentido e os símbolos e não entre o natural e o sobrenatural. Parecem, também, policiais, mas faltam-

⁵⁶ O escritor britânico Gilbert Keith Chesterton (1874 - 1936), cuja influência também se sente na obra de Ana Teresa Pereira, era, segundo Jorge Luis Borges, um desses autores. Cf. Jorge Luis Borges, “O conto policial”, in: *Obras Completas*, vol. IV, Círculo de Leitores, 1999, p. 205.

lhes alguns elementos que definem o género em questão. Por outro lado, da mesma forma, não têm nunca uma solução policial.

A *Dança dos Fantasmas* e *A Linguagem dos Pássaros* são exemplo de uma das questões chave que se podem colocar relativamente à obra de Ana Teresa Pereira: nos seus textos, a ficção vive dentro da ficção e as histórias vivem de imagens literárias e artísticas que condicionam a sua construção.

Retomando o nosso artigo “Quando a ficção vive na e da ficção”, teceremos, a propósito destes livros (e de outros), alguns comentários. Um primeiro aspeto que poderemos ter em consideração é que ao processo pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro corresponde, nas letras, o de interpolar uma ficção noutra ficção. São temas subjacentes à obra pereiriana a criação literária e os labirintos verbais e temáticos (a própria escrita, o jogo literário, a(s) história(s) dentro da história).

Em *O Rosto de Deus*, há a inserção de um conto com título homónimo, escrito por uma das personagens. *A Última História* conta-nos, como já sintetizámos, a aventura fantástica de uma mulher que mata o homem com quem vive, um autor de romances policiais, que a impede de ser livre. O crime não tem testemunhas e a protagonista, finalmente livre, começa a escrever as suas próprias histórias. Porém, dada a ambiguidade, gradualmente se vai sugerindo ao leitor que o assassinio é somente a intriga de um dos livros do marido e que ela mesma não passa de uma personagem comandada, até ao mínimo gesto, pela vontade do autor. Em *As Personagens*, acentua-se toda a labiríntica ambiguidade do texto literário com as referências da própria leitura. A alusão às *Arabian Nights* e a Xerazade recorda-nos que essa obra extraordinária duplica e reduplica, até à vertigem, a ramificação de um conto central em contos adventícios, provocando o efeito de um tapete persa. Por analogia, as histórias de Ana Teresa Pereira parecem abarcar todas as outras de forma infinita e circular. Conta-se, “para sempre”, a mesma história. Nestes livros, para além de encontrarmos histórias dentro das histórias, sentimos que cada história vive de outras.

Os sonhos e a vigília são, segundo Arthur Schopenhauer, folhas de um mesmo livro. Lê-las, por ordem, é viver, e folheá-las, sonhar. Os livros de Ana Teresa Pereira são livros com histórias que vivem de outras histórias, como se, num ápice, folheássemos outros livros, visualizássemos instantes cinematográficos, escutássemos excertos de grandes composições ou contemplássemos quadros famosos. Por isso, as narrativas

assemelham-se, acima de tudo, a sonhos magicamente delineados pelos universos que a escritora mais ama e nos leva a amar também: a Literatura, o Cinema, a Música e a Pintura. Assemelham-se a sonhos (e/ou pesadelos) que moldam o seu (e o nosso) imaginário. Nestes livros labirínticos, nada poderia assentar melhor do que as palavras da escritora, citando Fernando Savater, quando garante, na sua crónica “I Desired Dragons”, publicada, no Jornal *Público*, no dia 01 de dezembro de 2001, que “a narração é algo da ordem da magia, do íntimo e do religioso.”

A *Dança dos Fantasmas* e *A Linguagem dos Pássaros* trazem de volta esse universo mágico⁵⁷ que interliga labirinticamente todas as realidades, aquela que se vê e as que estão para além dessa. Do mesmo modo, encontramos a procura do conhecimento da intimidade das coisas, o que atribui um fundo poético a toda a sua criação, de acordo com o que afirma Gaston Bachelard na obra *La Terre et les Rêveries du Repos*.

Helena Barbas refere-se ao livro *A Linguagem dos Pássaros* como sendo uma narrativa em que a autora

acrescenta algumas facetas à sua sempre mesma galeria de personagens. Conta-nos a história de um par, Miguel, com nome de anjo - como o seu homónimo de *A Casa do Nevoeiro*, um pintor de anjos, ou o psiquiatra, ‘com nome de Arcanjo’ de *As Rosas Mortas*; e Marisa, uma jovem estudante de filosofia, que com ele contracenava, à semelhança ainda da heroína deste último romance (e personagens de uns outros tantos). Mas ficam-se por aqui quaisquer semelhanças, embora sejam ainda muitas outras as igualdades.

Há o cenário da casa velha encerrada entre plantas e pássaros, junto ao mar, situada num tempo moderno - com turistas e cafés - mas isolada dele pelas atmosferas que o narrador vai conseguindo criar. E são estes ambientes suscitados pelas referências a filmes, discos, músicas e actores, que melhor vão ancorar a história num presente nosso, embora sem datas. (Barbas, 2002: 44)

Em *A Linguagem dos Pássaros*, todas as analogias se depuram. Trata-se de uma narrativa de estrutura linear e muito simples: um par que se ama desde a infância (quando se conhecem, Miguel tem onze anos e Marisa nove), que descobre esse seu amor durante a adolescência e que, após algumas breves separações (os estudos de Miguel, as suas viagens pelo mundo) se reencontram para se casarem. A este texto está subjacente uma

⁵⁷ Esse universo mágico, íntimo e religioso revela-se, de uma forma avassaladora, em *A Linguagem dos Pássaros*.

impossibilidade teórica – os amores felizes não têm história – que o mesmo reconfirma pela introdução sucessiva de impedimentos ao apaziguamento com que terminam as histórias:

(...) estavam ali agora, e as suas mãos tocavam o rosto dele como as de uma cega, e tudo estava certo, tudo estava certo, não havia qualquer estranheza, e ele disse desta vez trouxe-te esmeraldas, as pedras do inferno, e ela pensou não temos medo do inferno, continuamos a ter ‘love’ escrito nas duas mãos, ‘leaning on the everlasting arms’.

- Meu Deus, meu amor, eu estive tão longe - disse Miguel minutos depois.

Longe, do outro lado do mundo, entre quadros e livros, e mares e neve, e estrelas frias, e braços frios, braços e asas, anjos esquecidos em velhos museus, o vazio, o caos.

Ela olhou em volta, para o calor familiar dos livros, da lareira apagada, a janela entreaberta pela qual entrava o cheiro dos lilases, o som do mar, e sussurrou:

- Eu também. (Pereira, 2001: 56)

Veja-se, neste excerto, a referência ao filme *The Night of The Hunter*, especificamente ao misterioso e lúgubre Harry Powell que, nos dedos das mãos, tinha tatuadas as palavras “HATE” e “LOVE” (Müller, 2011: 342) e o excerto de um verso do refrão do hino “Leaning on the Everlasting Arms”, de Elisha Albright Hoffman (1839 - 1929), que escreveu mais de duas mil canções *Gospel* (informação disponível em <http://www.cyberhymnal.org/bio/h/o/f/hoffman_ea.htm>, consulta a 23/12/2012). Notem-se, ainda, as interligações entre o hino de Hoffman e o filme protagonizado por Robert Mitchum: “‘Leaning on the Everlasting Arms’, was sung or whistled repeatedly by the preacher played by Robert Mitchum, including in a climactic scene, where Lilian Gish’s character joins in” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0048424/>>, consulta a 23/12/2012).

A intensa relação amorosa entre Miguel e Marisa é apenas um pretexto trivial para um discurso sobre a impossibilidade humana de eternizar a paixão.

Acerca deste livro, Duarte Pinheiro escreveu um interessantíssimo texto intitulado “*A Linguagem dos Pássaros*: o turbamento de Villalilla”. Partindo das referências ao filme de Visconti nas primeiras páginas de *A Linguagem dos Pássaros*, “Num filme de Visconti

(...) e a casa dos lilases, Villalilla” (Pereira, 2001: 29), Pinheiro procura responder à questão pertinente da relação entre as diversas artes ser um aspeto primordial e basilar na obra pereiriana, na ótica da análise da obra. Reflete, ainda, sobre os pontos que haverá em comum entre esta novela da escritora madeirense e o filme de Luchino Visconti, de 1976, intitulado, na versão portuguesa, *O Intruso*⁵⁸, e, ainda, o romance homónimo no qual o filme se baseia, escrito por Gabriele D’Annunzio⁵⁹ em 1892. Pinheiro começa logo por responder, justificando, durante o seu artigo, que pode e deve ser feito “um paradigma com o romance dannunziano e o filme viscontiano” (Pinheiro, 2009: 8):

Tudo e nada, mas sobretudo, Villalilla.

O espaço Villalilla existe nas três obras e adquire contornos descritivos, narrativos e ficcionais semelhantes. Não obstante essa semelhança, poderíamos identificar três Villalilla distintas: a de D’Annunzio, a de Visconti e, por último, a de Ana Teresa Pereira. (Pinheiro, 2009: 2)

Duarte Pinheiro acrescenta mais um outro aspeto que, por ser muito importante no contexto da análise que realizamos, nos parece fundamental referir, e que tem a ver com a estrutura cinematográfica das obras de D’Annunzio e de Ana Teresa Pereira:

Na verdade, e uma das razões pelas quais Luchino Visconti escolheu um dos romances de D’Annunzio (D’Annunzio *apud* Rondi, 1976⁶⁰) deve-se ‘à estrutura do tipo cinematográfico’ [que possuem] ‘já pronta para o écran’, é esta propensão para substituir o descritivo pelo imagético, a transmissão de ideias pelo focalizar do detalhe, a predominância de ambientes psicológicos e trágico-moralistas, que se verifica na novela *A Linguagem dos Pássaros*. (Pinheiro, 2009: 7)

Francisco Martins, numa sinopse sobre livro de Ana Teresa Pereira, refere-se ao mesmo, sintetizando, de modo admirável, esta narrativa de Ana Teresa Pereira:

⁵⁸ O título original do filme do realizador Luchino Visconti é *L’innocente*. São intérpretes principais Giancarlo Giannini e Laura Antonelli (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0074686/combined>>, consulta a 08/02/2012), que são referenciados na página 29 de *A Linguagem dos Pássaros*.

⁵⁹ “Gabriele D’Annunzio (1863 - 1938), Italian poet, novelist, dramatist, short-story writer, journalist, military hero, and political leader, the leading writer of Italy in the late 19th and early 20th centuries. (...) *L’innocente* (1892); *The Intruder*” (Informação disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/151126/Gabriele-DAnnunzio>>, consulta a 10/01/2012).

⁶⁰ Duarte Pinheiro refere-se à recensão crítica de Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 10 settembre 1976.

A Linguagem dos Pássaros é um livro breve. (...) o livro não nos serve se o lermos pelo enredo.

A ‘chave’ que o abre é outra: a da intensidade. Ana Teresa Pereira (...) ‘encurta’ as personagens, praticamente só o par amoroso, ‘encurta’ o espaço, só a casa velha à beira-mar, e deixa-nos com a possibilidade de penetrar a fundo nos tempos das coisas. No tempo da paixão, da unidade, também no da espera, do intervalo, da distância. E aí reconhecemo-nos no desejo nunca cumprido, na impossibilidade do apaziguamento. (...)

A Linguagem dos Pássaros é um livro que não termina. Essa é a sua força. A sua leitura não nos quer satisfazer; só pode querer colocar-nos ainda mais a caminho. (Martins, 2008: s. p.)

Pedro Teixeira Neves resume da maneira seguinte *A Linguagem dos Pássaros*: “a exemplo da generalidade dos seus últimos livros, regressam as menções aos universos predilectos da autora (...). toda a sua escrita ressuma cor e densidade” (2002: s. p.). Registe-se, igualmente, a forma como se refere à escrita pereiriana: “tranquilidade e inteligência desta escrita, fácil sem incorrer no facilitismo, agradável sem se confundir com o básico, fluída mas absolutamente consistente no modo como agarra o leitor” (Neves, 2002:s. p.).

Em outubro de 2002, sai *O Ponto de Vista dos Demónios*. Lê-se, na ficha técnica do livro, a seguinte nota: “Os textos aqui publicados retomam, com algumas alterações, as crónicas saídas no jornal ‘Público’, entre Outubro de 2000 e Julho de 2002”. Este é o primeiro livro que reúne as crónicas da autora, seguindo-se, em 2005, *O Sentido da Neve*. Revelam-nos incursões pelos temas e episódios que já tinham sido ou viriam ainda a ser tratados nas narrativas pereirianas. Encontramos, frequentemente, frases que se repetem, ideias e cenários criados fugazmente, como um apontamento, e que são, posteriormente, amadurecidos. Na sua grande maioria, evocam os livros, os filmes, as músicas, os poemas, os quadros, os atores que povoam o imaginário da escritora e ajudam a dar consistência às personagens e à(s) história(s) que subjaz(em) aos seus textos desde sempre.

Neste livro, encontramos os textos: “A água e o fogo”; “O tempo dos fantasmas”; “O anjo caído”; “Mar de sargaços”; “Nostalgia”; “O menino e o boomerang”; “Dança nas trevas”; “Pequeno-almoço com diamantes”; “O ponto de vista dos demónios”; “O medo do escuro”; “O amor”; “Os quasares”; “O silêncio”; “I desired dragons...”; “Com mil raios e coriscos!”; “My lady”; “O tigre”; “Porque só eu vou morrer”; “O primeiro amor”; “O sonho de Caliban”; “Recorda-me ao morrer”; “És a terra e a morte” e “As montanhas e os rios”.

Helena Barbas, no artigo “Anjos mais ou menos caídos, dois livros de Ana Teresa Pereira com sombras de Íris Murdoch” afirma ser este livro

mais uma experiência num novo ‘género’ para juntar à multiplicidade de registos que vai acumulando na sua longa biografia. São pequenas reflexões sobre fascínios muito pessoais; meditações desencadeadas por outras obras de arte, do passado e do presente, da literatura, do cinema, da música, da pintura. Nalguns casos, reconta-nos essas criações pelas suas palavras, pelo seu olhar, numa disfarçada ‘ekphrasis’. Noutros oferece-nos uma versão diferente do original, como este poderia ou deveria ter sido. Mergulha nas obras ressuscitando-nos uma personagem, um autor. Homenagens e gratidões onde perpassam as temáticas de outros livros – anjos mais ou menos caídos, ‘deuses animais, espíritos soltos que vagueiam no vazio’, as casas, pedras e fantasmas, mas principalmente o de Iris Murdoch. (2003: 48)

Ainda em 2002, no mês de dezembro, sai *Intimações de Morte*, um romance onde nos deparamos com uma viagem, nas 184 páginas que compõem a narrativa, que decorre em Londres e arredores. Uma viagem da infância à idade adulta, uma “educação sentimental” tangida uma vez mais e sempre por todas as artes, por mais anjos, um Michael e o outro Tom – nomes de outras histórias a desempenharem diferentes funções. O cenário é, como não poderia deixar de ser, a neblina da capital britânica, as ruas escondidas perto das docas, as praias ventosas e batidas pelas ondas do mar do Norte. Lemos a peregrinação vivida por Jane Frost (talvez avatar de Iris Murdoch, a quem Ana Teresa Pereira dedica o livro, ou mesmo duplo da própria autora portuguesa) em busca de um homem que a faça feliz. Pelo meio, aparecem outros a que ela se liga despreocupadamente porque possui uma beleza que lhe permite fazer dos romances apenas um passatempo físico satisfatório, enquanto a alma espera pelo dia em que encontrará o verdadeiro amor. Jane exige o amor conforme ela o sonha “porque cada um de nós vive no seu sonho, disse o escritor, cada um de nós vive no seu sonho e quase não tem consciência de que os outros existem” (Pereira: 2002b: 232). Jane gosta de visitar a Tate Gallery, observar vezes sem conta os quadros de Vermeer (1632 - 1675), desenhar e escrever em pequenos blocos para serem abandonados, de dormir rodeada de reproduções de Rothko e de ir ao cinema ver Charles Boyer.

Ana Teresa Pereira dedica este livro a Iris Murdoch, fazendo uma verdadeira declaração da sua poética através do Salmo 139 que serve de epígrafe ao mesmo: “For you created my inmost being” (Pereira: 2002b: 9).

Em 2003, Ana Teresa Pereira publica um livro singelamente intitulado *Contos*. Trata-se de textos recolhidos em algumas obras da escritora, publicadas entre 1991 e 2000 e dois avulsos, como se lê na página 369 desta coletânea:

Os contos aqui publicados são retirados dos livros *A Coisa que Eu Sou* (1997), *A Última História* (1991), *A Noite Mais Escura da Alma* (1997), *Num Lugar Solitário* (1996) e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (2000). “Tell me something nice” e “Até que a morte nos separe” saíram respectivamente nas revistas *Bíblia* e *Invista*.

Fairy Tales ocupa a primeira parte. Depois, outros seis contos preenchem a restante compilação num ritmo adivinhado pelos mistérios a que a escritora, fascinada pelos filmes a preto e branco de Alfred Hitchcock, foi habituando o leitor. Pairam, também, Iris Murdoch, tal como Rebecca (do livro *Rebecca* de Daphne Du Maurier), que subsiste em muitas mulheres destes contos. Do mesmo modo, flutuam Humphrey Bogart, Cary Grant, Ingrid Bergman. A narradora divaga e recusa-se a entender *Blue Velvet*. Está, sem dúvida, presente o cenário de *Notorious*.

No ano de 2004, Ana Teresa Pereira escreve apenas um livro, tal como fizera em 2003. Trata-se de *Se Nos Encontrarmos de Novo*, obra que repetidamente dedica a Iris Murdoch. A história passa-se em Inglaterra e as personagens são inglesas (de nacionalidade, modo de vida e temperamentos). Todavia, a narrativa tem a marca da escritora portuguesa com a sua linguagem encantatória e envolvente.

Murdoch e a sua obra desdobram-se em muitos *leitmotive* sobre os quais o texto se vai construindo. Um destes motivos condutores surge logo no primeiro capítulo:

Talvez seja possível amar uma mulher por causa de um livro, de um poema sublinhado, de um filme a preto e branco, de uma casa, do olhar de um homem quando fala dela, da forma como o seu cão a espera. Da reprodução de um Mondrian na parede da sala. (Pereira, 2004: 11)

São palavras de Byrne, o filósofo de Oxford que se encontra a escrever um livro sobre Iris e que se vai deixar fascinar por Ashley, a aristocrata arruinada e pintora, que se torna a sua senhoria ausente.

Helena Barbas diz que a narrativa se tece “da acumulação de repetições, até do mesmo acontecimento de várias perspectivas. Elementos que contribuem para o fabrico não de um puzzle, mais de um mosaico bizantino” (2005: 49). Esta ideia justifica-se porque

Byrne é amado por Rose, Ed ama Ashley que amou e foi amada por Tom. O encontro entre Ashley e Byrne vem contaminado pelo passado de ambos, dando-lhe uma continuidade confirmada por afinidades electivas. As personagens decalam-se umas nas outras, recolando-se sobre os mesmos espaços, diante dos mesmos objectos. Estes tornam-se adereços de um cenário em que o drama amoroso pode ser reencenado com a mesma intensidade por actores diferentes. (Barbas, 2005: 49)

João Bonifácio refere-se ao livro, e nós atrever-nos-íamos a alargar a toda a escrita pereiriana, destacando uma das características que considera como um “tesouro mais perene (e quase secreto) [que] reside numa delicadeza e enlevo do dizer raras” (2005: 6).

Acrescenta, depois, que em

‘Se Nos Encontrarmos de Novo’ Ana Teresa Pereira cria um pequeno mundo em que a linguagem almeja ao tacto, à sensação do tacto, um mundo em que apenas se entra pela pele. E porque, aqui, a linguagem, mais que servir a linearidade dos factos até que a ordem do tecer instale a trama da narrativa, procura uma espécie de sensacionismo, ou, para usar uma palavra cara a Ashley, impressionismo. E, se este texto se inicia com uma citação, é também por aquela que pode constituir uma das maiores razões para a adesão ou afastamento do leitor em relação a este universo: o recorrente recurso a citações e referências à pintura, ao cinema, à literatura. Mais um pormenor: ‘Se Nos Encontrarmos de Novo’ não é (apenas) um livro sobre o amor, não é (apenas) um livro sobre a morte - é, contra todas as evidências em contrário, uma novela sobre a ressurreição.

Escreve-se ‘impressionismo’ - e há, aqui, um duplo sentido na palavra, correspondendo à ligação entre a linguagem e a pele: ‘impressionismo’, porque todo o mundo das personagens Ashley e Byrne (espelhos da mútua errância) orbita em torno do mundo da arte, ‘impressionismo’ porque Ashley era pintora e, o livro encarregar-se-á de o demonstrar, todo o seu trabalho na pintura passa pelo tratar da luz. E ‘impressionismo’, porque o fio e a meada (que existem) não se desvelam enquanto sequência de factos em que o posterior implica e determina o subsequente. Não, do que aqui se trata é de ‘impressões’, marcas na pele que uma palavra, um livro, um sorriso, um momento podem deixar: ‘Pode-se amar uma mulher por causa de um livro, de um poema sublinhado, de um filme a preto e branco, de uma casa, de um olhar de um homem quando fala dela, da forma como o seu cão a espera. Da reprodução de um Mondrian na parede da sala.’ (Bonifácio, 2005: 6)

Se Nos Encontrarmos de Novo é uma história de amor, da impossibilidade do amor, do amor que nasce quando o resto morre e sobre o que fazer com o amor, quando tudo renasce e ressuscita por causa dele. Este livro é sobre um imenso labirinto até se encontrar a saída, quando há saída: “Era quase um milagre estarem juntos outra vez, encontrarem-se de novo, se nos encontrarmos de novo, disse Ashley para si mesma, então poderemos sorrir” (Pereira, 2004: 43).

Como temos podido constatar através da breve apresentação dos livros que Ana Teresa Pereira escreveu até ao final do ano de 2004, portanto quando passavam quinze anos desde a publicação do seu primeiro livro, deparamo-nos com uma afirmação de alguém que elogia de forma sublime a escritora portuguesa: “Uma escritora com uma obra superlativamente bela de que só muito de vez em quando se ouve falar.” (Informação disponível em <<http://coriscos.blogspot.com/2010/04/ana-teresa-pereira-se-nos-encontramos.html>>, consulta a 11/02/2012). Não se ficando por aí, o texto continua recopilando extraordinariamente a obra pereiriana, no contexto da temática em análise:

é a história, quem sabe se autobiográfica, da alma. E é uma história de amor pela arte: Mondrian, Rothko, Bonnard, Rembradt, Rublev, Van Gogh, Monet, Degas, Ticiano, Turner, os impressionistas todos da pintura; Iris Murdoch em primeiríssimo lugar, mas também Henry James, Emily Brontë, Ibsen, Rupert Brooke, Rilke, Charles Dickens na literatura. Livros e quadros. Sempre. Bach, Mozart, Haydn, Pizzetti na música; Vincente Minnelli, Tarkovsky, Sokurov, Ingrid Bergman, Katherine Hepburn, Robert Mitchum no cinema. A lista é exaustiva, precisa, sugestiva, minuciosa. (Informação disponível em <<http://coriscos.blogspot.com/2010/04/ana-teresa-pereira-se-nos-encontramos.html>>, consulta a 11/02/2012)

Em 2005, Ana Teresa Pereira regressa ao seu ritual de escrever dois livros por ano. Surgem *O Sentido da Neve* (em maio) e *O Mar de Gelo* (em novembro).

Como já havíamos referido, *O Sentido da Neve* reúne uma seleção de “crónicas” da autora, saídas no jornal *Público*, entre setembro de 2002 e outubro de 2004, para além de dois novos textos (“A rosa” e “Os fiordes”). Assim, encontramos: “O vaso quebrado” (“O outono”, no original, 18/09/2002); “O castelo em ruínas” (26/10/2002); “A dança” (25/01/2003); “Se nos encontrarmos de novo” (21/12/2002); “Você, você” (22/02/2003); “O que viram os meus olhos” (22/03/2003); “Just a perfect day” (19/04/2003); “Os fantasmas” (17/05/2003); “A regra do jogo” (14/06/2003); “A sombra do passado”

(12/07/2003); “O sentido da neve” (11/10/2003); “The art of fiction” (15/11/2003); “Novembro em Paris” (13/12/2003); “O desejo” (05/01/2004); “Nossa Senhora da Árvore Seca” (07/02/2004); “O santuário dos pensamentos” (06/03/2004); “A rosa”; “Os fiordes” e “Os lilases” (10/04/2004)⁶¹.

Socorrer-nos-emos de um texto de Eduardo Prado Coelho, denominado “O que morrerá comigo quando eu morrer” para, uma vez mais, delimitar o espaço muito particular que ocupa a obra de Ana Teresa Pereira face a outros grandes nomes da literatura nacional e internacional:

Todos os escritores se inscrevem no território que eles próprios vão criando ao se inscreverem. Como Faulkner ou Juan Rulfo, em casos mais extremos. Mas muitas vezes isso é meramente secundário, não passa de obra para obra de um mesmo autor, não ganha espessura. É apenas uma questão de moldura. Noutros casos, não é assim: Ana Teresa Pereira é um exemplo privilegiado desta segunda hipótese. (Coelho, 2005: s. p.)

Depois, continua referindo-se a aspetos marcantes e recorrentes da obra pereiriana, como a questão do género, o retorno das personagens, as referências às artes:

Partiu de um esquema vagamente policial para enveredar por uma ficção fantástica em que a paixão e a destruição andam de mãos dadas. As personagens atravessam os livros, com os mesmos nomes ou outros. As referências literárias ou fílmicas, aliás insistentes, andam quase sempre em torno das mesmas personagens. O mais importante, aquilo que constitui a força mais exuberante e fecunda, encontramos em Iris Murdoch. Mas temos, por exemplo, Julio Cortázar. Jorge de Sena ou Dylan Thomas e William Irish. Como temos realizadores de cinema: Nicholas Ray, por exemplo; ou argumentistas, como Tonino Guerra. Ou actores: Katherine Hepburn ou Gabriel Byrne.

O que é interessante é que estas figuras acabam por ganhar todas o mesmo estatuto: são seres mágicos que se localizam neste território. Gabriel Byrne é uma personagem real ou apenas o actor de cinema? Tonino Guerra é o escritor ou uma amizade sonhada por Ana Teresa Pereira? (Coelho, 2005: s.p.)

No mesmo artigo, Prado Coelho refere-se a *O Sentido da Neve*, considerando terem as “crónicas” aí condensadas muito de autobiográfico e “muito de brevíssimas hipóteses de

⁶¹ “Os lilases” foi a última crónica que Ana Teresa Pereira escreveu para a coluna “A Quatro Mãos”, do jornal *Público*, que terminou a 24 de abril de 2004.

ficção” (Coelho, 2005: s. p.). São “crônicas” sobre livros, escritores, pintores, filmes, atores de cinema, cidades e rostos. São textos que têm um lado coreográfico que enaltece a satisfação de os ler e desencadeiam o sentimento de infinitude que a crônica “O que viram os meus olhos” esclarece: “A não ser que exista uma memória do universo, escreve Borges num pequeno texto chamado *A Testemunha*⁶², o que morrerá comigo quando eu morrer (...) ‘A não ser que exista uma memória do universo’, em cada morte desaparece uma coisa ou um número infinito de coisas” (Pereira 2005b: 31). As enumerações não têm fim e essa dimensão do inacabado é essencial nas mesmas. Todavia, por outro lado, uma enumeração é a celebração das coisas naquilo que têm de único.

Conclui Eduardo Prado Coelho sobre *O Sentido da Neve*: “Apetece-me dizer que é um livro muito belo, em que nenhuma das múltiplas referências (nem mesmo o pesado tema do envelhecimento) prejudica o sentido da dança, a leveza das nuvens, a ambivalência da neve, esse frio que queima” (Coelho, 2005: s. p.).

O Mar de Gelo é composto por dezanove capítulos e um epílogo. O capítulo dezassete tem o título do livro e o capítulo 12 o título homónimo do terceiro livro desta trilogia dedicada à neve, que saiu em 2006: *A Neve*.

A narrativa é, novamente, marcada pelas mesmas recorrências, como citações literárias, pictóricas, musicais e teatrais, acentuando a singularidade da obra pereiriana no contorno da ficção contemporânea portuguesa, como desde logo se pode confirmar no primeiro parágrafo que se transcreve:

Como muitos actores ingleses, Kate Dylan era uma *becomer*: transformava-se nas personagens que tinha de interpretar. Do mesmo modo que em menina se identificava com as personagens dos seus livros de aventuras, e depois com Lizzy Bennet e Emma Woodhouse; mais tarde com as mulheres de Henrik Ibsen e Tennessee Williams. (Pereira, 2005a: 11)

No texto, ecoa *O Mar*, *O Mar* de Iris Murdoch, tal como se derramam as cores frias e trágicas do quadro do pintor e escultor romântico alemão Caspar David Friedrich⁶³ (reproduzido na capa), e ressoam as referências ao mesmo:

⁶² A referência, aqui, podia ser ao poema do livro de J. L. Borges, *A Rosa Profunda*, de 1975, (in *Obras Completas*, Volume III, página 115). Contudo, nesse “pequeno texto”, como a ele se refere Ana Teresa Pereira, não existem as frases que escritora assinala entre aspas como se fossem retiradas desse texto. Porém o tema do mesmo é a morte e o que se pode perder com a mesma.

⁶³ Caspar David Friedrich (1774 - 1840) é considerado como o mais puro representante da pintura romântica alemã. As paisagens dos seus quadros primam pelo simbolismo e idealismo que transmitem. *O Mar de Gelo*

uma bela reprodução de um quadro de Caspar David Friedrich na parede. (Pereira, 2005a: 84)

Aquela imagem de gelo que era um fragmento do quadro de Caspar David Friedrich de que Tom tanto gostava. (Pereira, 2005a: 96)

Katie encontrara numa estante um álbum de Caspar David Friedrich e folheara-o lentamente até encontrar o quadro *dele*; o azul, o branco, as fatias de gelo.” (Pereira, 2005a: 107)

Há, ainda, a repetição da expressão “o mar de gelo” (nas páginas 78 e 85, por exemplo) o que adensa e torna trágica a história de Kate e Clive, dois jovens atores desempregados, unidos por um amor inquestionável, que se deparam com um inverno impiedoso.

De novo, o texto condensa alusões à própria obra pereiriana:

Era um pouco assim que compunha as suas personagens, pedaços de si própria, pedaços dos outros.” (Pereira, 2005a: 43)

- Os livros não são muito diferentes. As personagens passam de um livro para o outro (...). Há muitas referências (...). (Pereira, 2005a: 49)

Por outro lado, a reincidência no tema do amor eterno: “Em todos os livros há duas pessoas que estão ligadas... mas como se já se conhecessem há muito tempo... (...)” (Pereira, 2005a: 49); “Suponho que em todos os livros... eles se encontram de novo” (Pereira, 2005a: 49).

é uma obra sombria, de uma monumentalidade opressiva. Como se pode ler num texto de Manuela Synek, “Grande parte dos artistas que residem, nem que seja temporariamente na Alemanha, tem à partida uma fascinação específica pela natureza, e até pelo seu expressivo e marcante movimento artístico e literário inserido no Romantismo, alargado à área das artes plásticas e às letras, formado por pintores, poetas e escritores. É na Alemanha que se manifesta pela primeira vez, a nova estética da interioridade, que considera a arte, como o instrumento para se atingir o cerne da criação, e para se entrar em contacto com a natureza infinita, através do sentimento do sublime. Do domínio da filosofia e da poesia (Novalis), estas ideias repercutem-se na pintura de Caspar David Friedrich (1774 - 1840). (...) Os seus quadros faziam brotar a natureza espiritual e a melancolia, que podem residir numa paisagem: vastas extensões de mar e de montanhas, ou paisagens de neve banhadas por uma luminosidade estranha e lúgubre. Friedrich preocupava-se, particularmente, com a representação dos efeitos da luz e as variações das estações do ano. As suas paisagens, se bem que simbólicas, dão corpo ao espírito do Romantismo, mas continuam a ser únicas. (...) É o início da pintura moderna de paisagem, considerada como género ‘nobre’, capaz de exprimir, melhor do que qualquer outro, certos aspectos da sensibilidade do homem oitocentista. Em 1846, o poeta Baudelaire escrevia que ‘Quem diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, ânsia de infinito, expresso por todos os meios próprios da arte’”. (Manuela Synek, “Reflexões sobre o tema da Paisagem na Arte. Novos caminhos em questões da Natureza nas obras dos artistas plásticos. Gabriela Albergaria; Rui Chafes/Fernando Calhau; Samuel Rama e Bruno Côrte.”, p. 3, disponível em <www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/ManuelaSynek.pdf>, consulta a 12/02/2012).

Esta “história de amor”, que se desenrola entre três pessoas, poderia parecer um trivial triângulo amoroso ou um vulgar adultério, mas vai muito para além dessa simplicidade. Trata-se de um casal de atores, Katie e Clive, que se conhecem desde a infância. Clive escreve peças de teatro que Katie protagoniza e em que ele próprio também participa. O terceiro elemento é Tom, um escritor de sucesso, ex-professor em Oxford. Todos tentam ter êxito nas suas artes. Subordinam-lhes as suas vidas, e não é possível distinguir onde começam umas e acabam as outras:

Era bom para o seu trabalho. Observar os outros. O rosto de uma pessoa quando pensa que está sozinha. Quando pensa que não está a ser olhada. Um gesto, uma expressão, um olhar, podiam ser reproduzidos mais tarde, num palco, e ganhar uma importância que nunca haviam tido. (Pereira, 2005a: 49)

Mas este processo pode ser perigoso para a identidade da personagem:

Katie, que se transformava em tantas mulheres, Miranda, Stella, Hilde, Cecily, por vezes tinha medo de não ser ninguém. De ter escolhido aquela profissão para fugir ao vazio, à falta de identidade. Talvez com um escritor acontecesse o mesmo. (Pereira, 2005a: 59)

Nesta diegese, onde todas as hierarquias são invertidas e subvertidas, subordinando-se à verdade de cada par de amantes, existe um estranho e paradoxal elogio do efémero, porque “nenhum deles criava algo para ficar. Estavam de passagem e não deixavam marcas. A única forma de serem eternos” (Pereira, 2005a: 27).

Repetidamente, nesta narrativa, deparamos-nos com a presença constante dos anjos e dos demónios: “- É um homem que está a envelhecer, e que não escreve há muito tempo, e que está cheio de demónios” (Pereira, 2005a: 74); “Ele dissera-lhe que era bonita; um anjo do princípio do mundo. / Um anjo esquecido pensou Katie” (Pereira, 2005a: 84).

A propósito de *O Mar de Gelo*, Eduardo Prado Coelho, no artigo denominado “Onde tu estás é sempre o fim do mundo”, reafirma a ideia que temos vindo a demonstrar, ou seja, a de que Ana Teresa Pereira ocupa, no mundo da literatura portuguesa, um lugar muito peculiar. Afirmo o crítico literário que há

escritores que deambulam pelo mundo à procura de pontos de apoio. Outros escolhem uma região polar – e instalam-se nela: vivem do gelo e do deserto, do desamparo e da luz que se inclina sobre os rostos fatigados. Exploram até à exaustão a terra que

inventaram e aí implantaram objectos, corpos, desenhos marítimos, bolsas de vento. Ana Teresa Pereira pertence a este segundo grupo.

Ana Teresa foi criando um espaço, um tipo de casas, alguns lugares públicos (velhas livrarias, teatros), paisagens invernosas, uma forma de diálogo, um modo de se alimentarem acentuadamente frugal, e quase sempre as mesmas personagens (um homem mais velho, escritor, e alguns amantes de contornos esquivos), um conjunto obsessivo de referências literárias e cinematográficas (às vezes alargadas às artes plásticas), formas de vestuário (camisolas de lã, 'jeans'). Há o risco de uma certa monotonia, mas cria-se o contorno dos reencontros (...). (Coelho: 2006: s. p.)

Em maio de 2006, sai *Histórias Policiais*, um livro composto por um texto inicial intitulado “Os insuspeitos” e três novelas, duas das quais tinham tido uma primeira publicação, na Editorial Caminho, em 1993: (“A noite dá-me um nome” e “A cidade fantasma”). A que dá início ao livro chama-se “Numa manhã fria”.

No caso desta obra, parece-nos ser de destacar o texto inicial “Insuspeitos” (páginas 9 a 22), o qual tem o mesmo nome da tradução portuguesa do filme realizado, em 1943, por Richard Thorpe (1896 - 1991), *Above Suspicion* e do livro da escritora americana Charlotte Armstrong (1905 - 1969), *O Insuspeito*, um dos dez romances policiais preferidos de Ana Teresa Pereira.

Neste texto, datado de 5 de maio de 2006, Ana Teresa Pereira mostra-nos a lista daqueles que considera serem, para si, os dez melhores romances policiais: (1) John Dickson Carr, *The Burning Court*, *O Enigma da Cripta*; (2) William Irish, *I Married a Dead Man*, *A Intrusa*; (3) Ellery Queen, *Ten Days's Wonder*, *Dez Dias de Mistério*; (4) Charlotte Armstrong, *The Unsuspected*, *O Insuspeito*; (5) Pat McGerr, *Follow as the Night*, *A Morte Mora no 14º Andar*; (6) Agatha Christie, *Murder is Easy*, *O Último Suspeito*; (7) Francis Iles, *Before the Fact*, *Suspeita*; (8) Bill Ballinger, *Portrait in Smoke*, *Versão Original*; (9) Dorothy L. Sayers, *Strong Poison*, *Intriga e Veneno*; (10) Nicholas Blake, *The Abominable Snowman*, *O Homem da Neve*.⁶⁴ Estes escritores norte-americanos,

⁶⁴ John Dickson Carr (1906 – 1977); William Irish, pseudónimo de Cornell Woolrich (1903 – 1968); Ellery Queen é o nome da personagem ficcional e pseudónimo usado por dois escritores Americanos do século XX: Daniel Nathan/Frederic Dannay (1905 – 1982) e Manford (Emanuel) Lepofsky/Manfred Bennington Lee (1905 – 1971); Charlotte Armstrong (1905 – 1969); Patricia ('Pat') McGerr (1917 – 1985); Agatha Christie (1890 – 1976); Francis Iles, pseudónimo de Anthony Berkeley Cox (1893 – 1971); Bill Ballinger (1912 – 1980); Dorothy L. Sayers (1893 – 1957) e Nicholas Blake (1904 – 1972); (informação disponível em Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003 - 2012).

ingleses e irlandeses, todos da primeira metade do século XX, são autores de policiais que influenciaram decisivamente a obra de Ana Teresa Pereira.

O texto começa com uma citação que parece, antes de mais, definir a forma muito pessoal como a escritora encara a questão do género, em particular aquele a que se poderá chamar “género policial”⁶⁵ (na linha dos estudos anglo-saxónicos e do estudo de Maria de Lurdes Sampaio, *História Crítica do Género Policial em Portugal*⁶⁶):

(...) para quê discutir a ficção policial? (...) ‘ao discutir os romances policiais, não é minha intenção tentar estabelecer regras. Pretendo falar apenas de gostos e preferências pessoais. Há mil e uma maneiras de construir o enredo de um crime e todas estão correctas’. (Pereira, 2006a: 9)

A Ana Teresa Pereira seduz, acima de tudo, “falar dos seus gostos e preferências pessoais”, não lhe interessando definições nem cânones explícitos. Daí que o que pretende é divagar sobre os livros que mais a marcaram. Ao mesmo tempo, vai mencionando outros que, embora tenha retirado da sua lista inicial de melhores romances policiais, fazem parte do seu universo referencial. Tal é o caso de *The Moonstone*, de Wilkie Collins, “que considera o melhor e mais longo policial de sempre” (Pereira, 2006a: 10); de *The Hound of the Baskervilles*, de Conan Doyle; e de *Le Mystère de la Chambre Jaune*, de Gaston Leroux, “o primeiro romance sobre um crime num quarto fechado” (Pereira, 2006a: 10).

Escolhe, pois, *O Enigma da Cripta*, de John Dickson Carr, para encabeçar a sua listagem dando, a seguir, explicações sobre o romance, o escritor, os detetives inesquecíveis que ele criou; o seu romance mais conhecido, *The Hollow Man (Os Três Ataúdes)*; as mulheres dos seus livros “personagens muito fortes, por vezes de uma sensualidade enorme, que as aproxima dos vampiros e das feiticeiras” (Pereira, 2006a: 11); e alguns dos livros deste escritor, concluindo que “é possível elaborar uma lista dos melhores policiais só com livros de Dickson Carr” (Pereira, 2006a: 11). A seguir, fala de William Irish / Cornell Woolrich, justificando o facto de ter escolhido *A Intrusa* em vez

⁶⁵ Como se sabe, é difícil chegar a uma definição de policial, uma vez que as obras que aí se poderão enquadrar têm características híbridas e, ao longo dos tempos, vão-lhe sendo acopladas etiquetas ou afixos, como por exemplo: policial psicológico; policial histórico; *metaphysical detective fiction*; *romance hard-boiled* ou *noir*. Todorov, no seu estudo “Typologie du Roman Policier”, em vez de avançar com uma definição, propôs uma abordagem a partir de subgéneros: policial clássico, romance de enigma, romance negro e romance de suspense.

⁶⁶ A este respeito, leia-se a bordagem feita por Patrícia Freitas no capítulo I, “A vertigem do policial”, da dissertação de mestrado *Do Escritor ao Predador: Mistérios e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*.

daquele que considera ser um dos melhores livros deste escritor, *O Anjo Negro*, rematando que ambos “são quase metafísicos” (Pereira, 2006a: 12) e a “matéria” com que este autor trabalhava eram o suspense, a solidão e a angústia. Sobre Ellery Queen dá-nos as referências fundamentais: pseudónimo e protagonista dos principais livros que escreveram Frederic Dannay e Manfred Lee. Indica, também, alguns dos seus livros violentos, cruéis e poéticos, em especial *Perigo Oculto* e *A Mansão Negra (The Lamp of God)*, “uma novela perfeitamente mágica passada num cenário de neve” (Pereira, 2006a: 13). Logo a seguir, menciona outros livros de Charlotte Armstrong Lewi (como *Veneno - A Dram of Poison*), mas considera *O Insuspeito* como “um dos livros mais belos que [leu na sua] vida” (Pereira, 2006a: 13), admitindo que a “história tem algo de conto de fadas” (Pereira, 2006a: 13). Acerca de Patricia McGerr, realça uma das características aliantes de alguns dos seus livros: “começamos por saber quem é o assassino e só no final descobrimos quem é a vítima” (Pereira, 2006a: 15). Sobre *A Morte Mora no 14º Andar* escreve: “Nunca li um policial em que o móbil do crime fosse tão fascinante. E poucas vezes li um livro em que as personagens estivessem tão vivas” (Pereira, 2006a: 13). Agatha Christie “é demasiado conhecida para precisar de uma introdução”, declara neste texto inicial de *Histórias Policiais*. Ana Teresa Pereira escolheu *O Último Suspeito*, entre muitos outros que identicamente poderia ter considerado, porque o mesmo a “encantou” desde a primeira vez que o leu. No caso de Francis Iles, pseudónimo de Anthony Berkeley Cox, a dificuldade foi optar entre *O Mistério dos Bombons Envenenados* e *Suspeita*. Acaba por escolher *Suspeita* porque é “um livro muito diferente. Sabemos quem é o criminoso logo na primeira página” (Pereira, 2006a: 17). No que diz respeito a *Versão Original*, de Bill Ballinger, destaca o facto de o livro ter sido “escrito em dois níveis diferentes” (Pereira, 2006a: 18), ou seja, uma narração na primeira pessoa e, depois, uma narração “na terceira pessoa, crua (...)” (Pereira, 2006a: 18). Acerca da escritora inglesa Dorothy L. Sayers, evidencia o facto de ter sido a criadora de Lord Peter Wimsey, “um dos detetives mais importantes da ficção policial” (Pereira, 2006a: 18). Dos livros do poeta e crítico anglo-irlandês Nicholas Blake / Cecil Day Lewis, Ana Teresa Pereira escolheu *O Homem da Neve* por ser “um belo romance com algumas referências a Henry James, particularmente a *The Turn of the Screw*” (Pereira, 2006a: 18).

Tendo terminado a explanação sobre os dez livros da sua lista, que alterou depois de ter lido um ensaio de Dickson Carr, refere-se, ainda ao “policial negro”, mas para dizer

que os autores desse subgênero sempre lhe interessaram pouco, com a exceção de histórias de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler ou Georges Simenon. Como se pode ver, a sua lista não inclui nenhum policial contemporâneo. Se o fizesse, teria sido um livro de Minette Walters⁶⁷, conforme assevera.

Neste texto sobre a sua própria obra, as suas afeições e escolhas, não podia faltar Henry James e a menção ao seu “ensaio” *The Art of Fiction*, bem como a declaração concludente da importância das imagens e da vida: “Elas caminham na rua no meio das outras pessoas: (...), Ellery Queen, Marie Stevens, (...), Lina Aysgarth e Grandy” (Pereira, 2006a: 21).

“Numa manhã fria” começa desta forma espantosa, recordando-nos a frase inicial de *Rebecca* e *The Turn of The Screw*: “A noite passada sonhei que tinha voltado à casa do avô. (...) – Não vêem um fantasma daquela janela? Lizzie, Miranda, John e eu.” (Pereira, 2006a: 27), depois de uma epígrafe de Edgar Allan Poe:

All we see, and all we seem,

Are but a dream.

A dream within a dream. (Pereira, 2006a: 25)

A *Neve* (2006b) imerge-nos, de novo e completamente, no universo pereiriano. A narrativa condensa todos, mas mesmo todos, os tópicos recorrentes, estruturantes e fundamentais de toda a obra, reforçando, através da epígrafe inicial de Robert Browning, “I, painting, from myself and to myself”, reiterada na página 35, “I, painting, from myself and to myself, / Know what I do, am unmoved by man’s blame / Or their praise either”, a expressão clara daquela que consideramos ser a *poética* de Ana Teresa Pereira: escrever aquilo que ela é, porque escrever é a sua natureza. Vejamos a confissão com que, na página 13, nos deparamos: “Nunca sentira que existisse uma separação definida entre o que escrevia e ela própria, era doloroso, quase insuportável, e era assim que devia ser, de outra forma não valia a pena” (Pereira, 2006b). Ou, ainda, na página 16, uma súbita iluminação ou apenas renovada reafirmação que trazem a esta escrita um modo de auto-decifração:

⁶⁷ Desde 1992 que Minette Walters (n. 1949) tem cativado leitores e críticos com os seus romances psicológicos “that explore the dark heart beating below a calm surface. (...) Minette’s work has also won crime writing’s top awards, including the Crime Writers’ Association John Creasey award for best first novel for *The Ice House* and the Edgar Allan Poe Award for best crime novel published in America for *The Sculptress*. Five of her novels have been adapted for television” (informação disponível em <<http://www.minnettwalters.co.uk/books/index.htm>>, consulta a 12/02/2012).

Havia sempre um homem e um livro, pelo menos um homem e um livro, um homem que algum tempo antes desejara com todas as suas forças e que agora não passava de um estranho, um livro que desejara com todas as suas forças e que morria lentamente debaixo dos seus dedos. (Pereira, 2006b: 16)

Este pequeno, mas mágico conto sintetiza, de forma admirável, o código temático pereiriano, se partirmos da aceção doubrovskyana generalizante do conceito polissêmico de tema “la coloration affective de toute expérience humaine, au niveau où elle met en jeu les relations fondamentales de l’existence, c’est à dire, la façon particulière dont chaque homme vit son rapport au monde, aux autres et à Dieu” (Doubrovsky, citado por Reis, 1978: 400). Sendo o tema, segundo Reis, “componente crucial do texto literário” (Reis, 1978: 401), será essencial recordar a importância que dois fatores têm na constituição de “temas literários”:

o primeiro é a dependência do tema em relação ao (ou aos) motivo(s) enquanto sua mola impulsora de vigência subtextual (...); o segundo (neste caso mais importante) é o investimento semântico que atinge o texto e que permite encontrar no tema a manifestação de sentidos fundamentais que o estruturam. (Reis, 1978: 401)

O que acabamos de transcrever sintetiza o que temos vindo a fazer no intuito de tentar descobrir os sentidos fundamentais que estruturam os temas pereirianos e mostrar como se transformam numa isotopia, na noção greimasiana⁶⁸ do conceito, que perpassa toda a obra, todos os seus textos, apelante e obsessivamente. Naturalmente, esta noção da existência de uma isotopia (ou isotopias), marcante na obra de Ana Teresa Pereira, exige a clarificação de duas categorias essenciais do “tema”, que não poderemos deixar de referir por serem cruciais em qualquer texto e, muito particularmente, se aplicam à obra em estudo: o cunho abstrato e a universalidade. As temáticas pereirianas evocam a sua conceção de existência e os temas fundamentais, como o amor e a morte, a solidão e a escrita, a crença na existência de “todas as realidades”, entre outros, apontam para a condição abstrata e polarizadora dos sentidos fundamentais desses mesmos temas que não se confinam a fronteiras cronológicas nem se esgotam em épocas e, no caso da obra

⁶⁸ “Par isotopie nous entendons un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu’elle résulte des lectures partielles des énonces et de la résolution de leurs ambiguïtés, qui est guidée para la recherche de la lecture unique” (Greimas, citado por Reis, 1978: 400).

pereiriana, não possuem uma vinculação geográfico-cultural particular. Um excerto de *A Neve* condensa o que acabamos de dizer:

E depois a história formara-se naturalmente, como se devem formar todas as histórias, quando são feitas da matéria de que é feito o mundo e dão a impressão de já existirem há muito tempo, de serem parecidas com todas as histórias excepto no facto de serem parecidas com todas as histórias. (Pereira, 2006b: 58)

Manuel Freitas, num artigo de 2007, que apropriadamente intitulou “Branco Deserto Imenso”, refere-se ao registo “cru, desolado e incontornável” de Ana Teresa Pereira. Apenas concordarmos em parte com a adjetivação. Registo “incontornável”, sem dúvida; “desolado e cru”, talvez, mas no sentido do entendimento destas palavras para adjetivar a forma como a(s) personagem(ns) encaram “um mundo desconhecido e vagamente hostil” (Pereira, 2006b: 19) que encontram para além daquele que é o seu espaço fundamental, a casa: “Quando tinha uma casa, rodeava-se de livros e objectos, o espaço à sua volta era o prolongamento dela mesma” (Pereira, 2006b: 16); ou pela recorrência de expressões que apontam para a desolação, frieza e o desprendimento que emergem da repetição de determinadas imagens – o branco da neve, “o sentido da neve” (Pereira, 200b: 18)⁶⁹; o frio: “estava frio, muito frio” (Pereira, 200b: 16), e o gelo, “a noite gelada” (Pereira, 200b: 21); o mar muito próximo: “Estava perto do mar, (...) aquele caminho terminaria no mar, todos os caminhos acabam no mar” (Pereira, 200b: 25); a escuridão: “os campos na escuridão” (Pereira, 200b: 21) e o silêncio: “silêncio pesado da capela” (Pereira, 200b: 13), “E havia qualquer coisa no silêncio” (Pereira, 200b: 25). Estes excertos apontam para sentimentos de solidão, de medo e de irrealidade: “e quando a solidão se tornava insuportável (...)”, (Pereira, 200b: 15); “não conhecia aquele silêncio e teve uma sensação de medo” (Pereira, 200b: 22); “Atravessou a praça com uma sensação de irrealidade” (Pereira, 200b: 27).

Nesta diegese, o tempo perdeu toda a sua importância face à desmemória da infância e ao absoluto poder que nela então se pressente: “Aos onze ou doze anos acreditava que era capaz de fazer nevar” (Pereira, 2006b:18). Não se distinguem Rose e Rose, mulher e criança, que se encontram furtivamente nas páginas deste livro que Freitas adjetiva “branco (...) (para imitar a neve?)” e “se faz de acumulados fragmentos, murmúrios breves” (Freitas, 2007: 48).

⁶⁹ Recordemos a obra com título homónimo, *O Sentido da Neve*, de 2005.

Freitas sintetiza magnificamente a diegese de *A Neve* e, ao mesmo tempo, a obra de Ana Teresa Pereira, afirmando que existe no livro

uma surda e violenta história de amor, ou de quase impronunciado sexo, algures numa estalagem que se chamou Jamaica Inn (tributo a Daphne du Maurier ou ao filme ‘maldito’ de Hitchcock que nesse texto se inspirou). E também não faltam, com a mesma pose nenhuma de sempre, as referências a Robert Browning, Turner, Paganini, Ted Hughes, John Dickson Carr. São, entre tantos outros, os anjos e demónios que esta escrita há muito reclama como seus. Mas nunca, parece-me, o fez de um modo tão despojado, que apeteceria até colocar sob a égide de Rothko (outra figura tutelar deste universo fechado), a quem talvez não desagradasse a extrema austeridade de uma capela onde tudo, de novo, se funde: ‘os livros são como os amantes, o último é sempre o primeiro. Ele é o meu primeiro amor, este é o meu primeiro livro’ (p. 97). E é isso, como a neve em Agosto, que se toma paradoxalmente verdadeiro a cada novo livro de Ana Teresa Pereira: a diferença entre Rose e Rose num mesmo jardim. (Freitas, 2007: 48)

Em *Quando Atravessares o Rio*, apenas aparentemente nos afastamos do “frio” que foi invadindo a obra pereiriana. Notemos que a capa é um pormenor do quadro de Whistler *Amsterdam in Winter* (1882), reiteradamente referido ao longo da narrativa: “um pequeno livro com estudos de Whistler (...)” (Pereira, 2007: 72) e “um novo quadro de Whistler. Era um pintor de que gostava muito, os nocturnos, os interiores, os canais de Amesterdão (...)” (Pereira, 2007: 80). Também o capítulo 3 tem o título “A neve e os sinos” (pp. 23 a 27).

No artigo “A criação de um mundo. O deserto da paixão segundo Ana Teresa Pereira”, saído em julho de 2007, Manuel Freitas refere-se à produção literária de Ana Teresa Pereira como uma escrita cuja dimensão “com tudo o que tem de obsessivo e de inalienável” (Freitas, 2007: 38), nos obriga a ficar “algures do outro lado das palavras” (Pereira 2007: 55). Por isso, para Ana Teresa Pereira, “Fingir dá muito trabalho. [Ela] prefere ser” (Pereira, 2007: 67).

Quando Atravessares o Rio inicia-se da forma admirável a que Ana Teresa Pereira já nos havia habituado, ou seja, com frases sublimes e enigmáticas que dificilmente esqueceremos:

O ícone é uma prova ontológica da existência de Deus. Existe a *Santíssima Trindade* de Andrei Rublev, por isso, Deus existe. O ícone é uma transparência visível do vasto invisível, um espelho

metafísico, um lençol de luz que fixa ‘espectáculos misteriosos e sobrenaturais (...).’ (Pereira, 2007: 11)

Acerca deste começo deveremos dizer que não se trata, em Ana Teresa Pereira, nem de fáceis misticismos nem de questões religiosas, antes da afirmação da arte acima de tudo, como se deduz do silogismo: “O ícone é uma prova ontológica da existência de Deus. Existe a *Santíssima Trindade* de Andrei Rublev, por isso, Deus existe” (Pereira, 2007: 11).

Tem a ver, como refere Freitas, com o “asfixiante e depurado *continuum*”, esse “efeito de ‘eternidade’⁷⁰ tão perfeito e intenso como a luz que um ícone escuramente emana” (2007: 38) que detetamos na obra pereiriana. As suas personagens sabem-no tão bem como a sua criadora e muito melhor que o leitor:

Katie passava os dias a ler, a ver filmes, a ouvir música. (...) Escrever era um acto de fé, uma forma de contemplação; tinha de jogar com o frágil equilíbrio de forças misteriosas. A sua sintonia com o livro era tão perfeita que tornava possível mover o mundo. (...) As suas personagens eram sempre as mesmas: uma mulher um pouco parecida com ela e um homem mais velho chamado Tom. (Pereira, 2007: 48)

Todavia, nesta narrativa, Tom, a *personagem* que atravessa a obra pereiriana, quase tem um rosto, Jeremy Irons, como deixa claramente adivinhar a passagem que se transcreve: “Katie lembrou-se de um filme em que ele interpretava o papel de dois irmãos gémeos, um filme perturbador e muito erótico, um dos melhores que fizera” (Pereira, 2007: 75); como o “actor nos [seus] livros” (Pereira, 2007: 59; 61; 62). Porém, pouco importa discutir a substância de que são feitas as personagens pereirianas, neste caso, Tom ou Katie Dylan, cujos duplos assombram esta história perturbante. Sente-se, claramente, a partir desta diegese, que os livros de Ana Teresa Pereira são cada vez mais cinematográficos, as suas personagens metamorfosearam-se, de simples personagens para atores dos seus livros. Esta ideia é confirmada pela escritora na entrevista que deu, em agosto de 2008, ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*:

Tenho um pequeno grupo de actores, e eles representam as personagens, de certa forma são as personagens. (...) Um pequeno grupo de actores que passa de um livro para o outro, como se trabalhassem num teatro, sempre o mesmo, de vez em quando

⁷⁰ “Eternidade” é uma palavra recorrente no texto: “faziam entrar na eternidade.” (Pereira, 2007: 56); “Entrar na eternidade” (Pereira, 2007: 62); “Ela sempre achava muito fácil entrar e sair da eternidade” (Pereira, 2007: 109).

lembram-se da peça que representaram antes. E vão continuar a representar (...). (Nunes, 2008: 11)

Freitas assegura que a “‘autobiografia’ irrompe, neste livro, ainda menos veladamente do que em obras anteriores” (2007: 38) e a nós parece-nos que essa característica está presente desde o primeiro livro da escritora que apenas obedece ao seu desígnio mais íntimo, como revela, quando confessa:

Há escritores que tentam reproduzir o mundo exterior, outros que têm um mundo próprio. Eu acho que sempre tive facilidade em aceder ao meu mundo interior. O outro lado do espelho. O tempo, o espaço e a identidade não têm qualquer consistência. As leis são as do inconsciente, a onipotência do pensamento, a compulsão à repetição. (...) Nunca separei a minha vida da escrita. Acho que o escritor deve dissolver-se naquilo que escreve. (Nunes, 2008: 10)

Por essa razão, volta sempre que deseja aos lugares da sua ficção, como o fez em *Quando Atravessares o Rio*: “Eu estava apaixonada por *O Mar de Gelo*, as personagens, os lugares, a atmosfera, e tinha de voltar. (...) E voltei àquele mundo em *Quando Atravessares o Rio*. Já tinha acontecido antes” (Nunes, 2008: 10). Da mesma forma anuncia, nesta narrativa, a que seria publicada em maio de 2008, intitulada *O Fim de Lizzie*: “Dias antes comprara um caderno de apontamentos. Talvez escrevesse um romance policial. Algumas imagens soltas. A ideia para uma história. *O Fim de Lizzie*” (Pereira, 2007: 108).

Eduardo Pitta, numa revisão sobre *Quando Atravessares o Rio*, realça o facto de os textos de Ana Teresa Pereira serem sempre muito bem escritos, explicando que poderá parecer redundante fazer esta afirmação sobre uma autora com obra feita. Todavia, assevera,

a ressalva é importante para estabelecer a linha de fronteira do saber fazer. Ao arripio da escrita mimética e ininteligível — não confundir ininteligibilidade com estranhamento — de muito do que entre nós vai passando por ficção, a de Ana Teresa Pereira é luminosa e sedutora. Não sei se a filosofia (cujos estudos abandonou para dedicar-se por inteiro à literatura) ajudou. Sei que limpa as frases de toda a enxúndia e que é exímia na criação de atmosferas que a nossa memória retém, porque há detalhes que saltam de história para história, e o mesmo acontece com certas personagens e situações, como num *continuum* de cenas. Afinal de contas, “os livros de um escritor estão contados. E depois ele fica sozinho com os seus demónios.” Neste voltamos a encontrar Katie

e Tom, ainda que as respectivas *personas* não coincidam com a nossa lembrança deles. Quem, entre outros, tenha lido *A Última História* (1991) ou *O Mar de Gelo* (2005), sabe do que falo. *Quando Atravessares o Rio* começa em Amesterdão, uma cidade que podemos percorrer em círculos. Exactamente como quando lemos os livros de Ana Teresa Pereira sem nos perdermos na malha intrincada dos seus duplos (...). (Pitta, 2007: 44)

O Fim de Lizzie é publicado na coleção portuguesa de livros de bolso “Biblioteca editores Independentes”, da Relógio d’Água Editores, e contém dois textos que já haviam sido difundidos anteriormente. Entretanto reescrito, “Numa Manhã Fria” era o texto inicial de *Histórias Policiais* (2006). Por seu lado, “O Fim de Lizzie” tinha sido originalmente divulgado no suplemento *Actual* do jornal *Expresso*, numa versão mais concisa.

A pertinência de reunir estas duas novelas num único volume é inquestionável por mais do que uma razão. As personagens principais são nominalmente as mesmas (um quarteto implacavelmente estigmatizado pela questão do duplo); repetem-se também os cenários, especificamente a casa, “a vivenda chamava-se Wistaria Hall” (Pereira, 2008a: 12); “A casa de Lizzie chama-se Wistaria Hall (Pereira, 2008a: 91); e as charnecas e o mar, que não ficavam longe; pairam o nevoeiro, o frio e a neve, bem como está presente a paixão pela Arte: os quadros, os livros e os filmes.

A estas conexões sobrepõem-se, em ambas, a temática inquietante da despedida da infância, adensada por repetidas *nursery rhymes* (pode ler-se poesia infantil nas páginas 14, 85, 94, 122 e 137), símbolos dispersos “daquele conhecimento velho e sinistro que têm as crianças quando estão a cantar” (Pereira, 2008a: 85).

Manuel Freitas afirma, no artigo que escreveu sobre as novelas que compõem *O Fim de Lizzie*, que se pode sentir uma imensa melancolia nestes textos e que nunca a angústia se fez notar tão veementemente na obra de Ana Teresa Pereira:

Como se esse limiar, embora já trouxesse em si ‘qualquer coisa de errado, qualquer coisa de partido’, constituísse, afinal, o único abrigo possível para a noite interminável que se adivinha – nos corpos, nos livros, nas casas onde não voltaremos a ser crianças. À fugaz realidade da infância sucede, em suma, uma permanente ameaça de desencontro e de irrealidade, um recorrente desejo de matar o que talvez nem exista. (Freitas, 2008: 59)

Em outubro de 2008, quase no início do ano em que Ana Teresa Pereira completaria vinte anos de produção literária, sai aquele que consideramos como o mais

belo título das obras pereirianas, aquele que, por si só, pode levar alguém a comprar um livro: *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, que tem, igualmente, um sedutor e promissor nome para o primeiro capítulo (“Je reviens”), extremamente significativo como a análise da narrativa demonstrará.

Manuel Freitas, nas suas sempre apuradas e sintéticas observações sobre as narrativas de Ana Teresa Pereira, escreveu, em 2009, um texto que magnificamente intitulou “*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. A paixão de Rebecca segundo Ana Teresa Pereira, naquele que é um dos seus melhores livros.” Este texto, que declara ser *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* “um acto extremo de criação” e consegue, de forma tão clara, apontar aqueles que são os aspetos fundamentais desta belíssima obra, impõe-nos a sua citação:

Este romance de Ana Teresa Pereira não se adequa a epítetos teóricos tão estafados como palimpsesto, dialogismo ou intertextualidade. Em rigor, ‘*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*’ será antes um livro que nasce literalmente de um outro livro, sem que por isso se possa considerá-lo uma sequência. Se é verdade que não se perceberá, em toda a sua dimensão, este magnífico exercício de A.T.P. sem a leitura de ‘Rebecca’ de Daphne du Maurier (ou, pelo menos, sem o conhecimento do filme homónimo de Hitchcock), não é menos evidente que estamos perante um acto extremo de criação. Embora o cenário e o enredo sejam fielmente respeitados, verifica-se uma mudança radical de perspectiva. Os ‘mesmos’ factos são-nos, afinal, relatados pela voz de Rebecca, podendo-se até falar de uma tentativa de resgatar ‘a linguagem áspera do mundo dos mortos’. E não faltam, nessa aspereza com que a morta (ou a morte?) se torna audível, momentos de intenso lirismo: ‘A noite chegou sem que me desse conta. Não consigo ver as minhas mãos. É melhor voltar para casa.’ Contudo, e para além da destreza com que faz da ausência original de Rebecca uma presença central, a autora adensa o que, no texto de Daphne do Maurier, já existia de fantasmático. Acentua-se também, ‘numa encenação de pesadelo’, a sugestão demoníaca que o romance, tal como o filme de 1940, diferentemente veiculavam. É como se desta vez ninguém, nem mesmo Rebecca morta, pudesse vencer (...). Os nomes, aliás, são o que menos importa, o que tenuemente se desvanece entre as azáleas e os rododendros que são e não são os mesmos que Daphne du Maurier descreveu. De um modo magistral, A.T.P. ancorou este seu livro no invulgar anonimato da sucessora de Rebecca: ‘Ela não tinha nome, era apenas um segundo eu, uma segunda Mrs. De Winter.’ Mas também aí as coisas se podem inverter, contrariando qualquer maniqueísmo. A inexaurível Rebecca, fragilizada e reabilitada nesta sua outra vida, acaba por

perceber, ‘com uma sensação de horror’, que ‘não se lembrava do seu nome’. ‘Aprende-se a morrer, num jardim’ – será essa talvez a escura lição que nos traz este livro cimeiro numa obra que, de abismo em abismo, nunca deu um passo em falso. (Freitas, 2009: 38)

Duarte Pinheiro, no ponto 1. “As origens do(s) monstro(s). A ficção da ficção” (capítulo III.) da sua tese de doutoramento, começa por referir-se ao nosso artigo “Quando a ficção vive na e da ficção” para esclarecer a importância que a ficção literária tem na construção do universo narrativo de Ana Teresa Pereira, analisando, depois, as temáticas da solidão e da identidade em algumas narrativas pereirianas cuja construção tem origem numa outra ficção, como é o caso de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e da sua ‘relação’ com o extraordinário romance de Daphne Du Maurier, *Rebecca*. A esta obra de Ana Teresa Pereira, Patrícia Freitas também dedicou algumas páginas, no ponto 2.2 “*O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*” (do capítulo 2.), da sua dissertação de mestrado *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*.

Em 2009, ano que se completaram duas décadas de produção literária consecutiva de Ana Teresa Pereira, a escritora, tendo retomado o ritual, que vinha mantendo desde 2000 (o de publicar dois livros por ano, com algumas interrupções, como, por exemplo, em 1997), traz a lume *As Duas Casas* e, também, *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*.

A reescrita de textos seus e a republicação de outros são práticas habituais em Ana Teresa Pereira. *As Duas Casas* é exemplo desse processo de reescrita a partir dos contos que havia publicado em 1991 e 1992, respetivamente, *A Casa das Sombras* e *A Casa do Nevoeiro*, que nós classificámos, na nossa listagem de bibliografia da escritora, como literatura juvenil (ou infanto-juvenil, conforme as classificações adotadas). Verifica-se, contudo, que esse processo de reescrita implicou alterações, ao nível do nome das personagens e dos capítulos, por exemplo, tornando-os mais sugestivos, e, igualmente, ao nível linguístico, notando-se um ainda maior desejo de depuração, exatidão e concisão. Por essa razão, Freitas afirma que estes aspetos não surpreenderam os leitores das obras de Ana Teresa Pereira, reforçando que é

para a concisão, para uma crua e desarmante sobriedade que esta escrita parece encaminhar-se, (...). Aqui, no suposto registo da chamada literatura juvenil, dão-se a ler as obsessões principais de uma escritora maior que não desiste de conviver com os seus avatares, sejam eles Swedenborg, Chesterton, Poe, Balzac, Conan Doyle, ou Rilke. Não faltam, pois, sinistras bibliotecas, passagens

secretas que levam para outros livros, anjos terríveis que só na pintura se tornam reais, casas e contos que se revelam duplos e contíguos. Mas seria erróneo ver nesta ‘estranheza familiar’ qualquer truque místico: uma aura de mistério (e ‘a vida é sempre misteriosa’, por mais banal que pareça) envolve locais tão geograficamente precisos como o Jardim da Serra e o Paul do Mar. Precisa e inconfundível é também a figura da escritora (a tia Carla) que em ambos os contos tutela, numa espécie de distração criadora, as aventuras dos cinco pequenos detectives. É quase inevitável ver nela um alter-ego da autora – que escreve, dentro do livro, o livro e vive fora do mundo para que o seu mundo exista. No fundo, talvez se trate apenas de preservar em nós a infância: ‘Ser criança é gostar daquilo que é importante, a natureza, os quadros, os anjos.’ (Freitas, 2009: 34 - 35)

O livro *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* reúne três contos dum universo de variações sobre as mesmas personagens, os mesmos ambientes e os mesmos cenários, epitomando, as mesmas obsessões. As duas primeiras histórias já tinham sido publicadas, em maio de 2008, na edição de bolso Biblioteca editores Independentes da Relógio D’Água Editores, à qual já fizemos referência. Neste livro, junta-se uma outra, inédita, que se intitula “O Sonho do Unicórnio”, a qual leva mais longe a questão da fragilidade do real e da própria identidade. Presenciamos a reescrita do mesmo contexto e das mesmas personagens, no interior de estruturas narrativas apenas ligeiramente divergentes. Revela-se um anseio pelo “eterno retorno”, pelo regresso ao mesmo mundo, mas para o transformar e aprofundar cada vez mais, como confessou Ana Teresa Pereira na entrevista “O Outro lado do Espelho”, que saiu no *Jornal Letras Artes e Ideias*: “Posso continuar a escrever estas histórias indefinidamente” (Nunes, 2008: 10). Aí, acrescenta também:

Sempre voltei aos livros e aos filmes. O vale maldito de Enid Blyton, a casa na árvore de *A Harpa de Ervas*, o banco de madeira que surge em vários contos de Henry James. A rua escura onde Lillian Gish e Robert Mitchum cantam o mesmo hino, a casa de Londres onde Ingrid Bergman enlouquece aos poucos enquanto Charles Boyer se afasta no nevoeiro, o hotel de S. Francisco onde Kim Novak volta de entre os mortos para os braços de James Stuart. Acontece o mesmo com os meus livros. (Nunes, 2008: 10)

Num interessante artigo intitulado “Fim de Lizzie” (disponível em <<http://contramundumcritica.blogspot.com/2010/01/ana-teresa-pereira-o-fim-de-lizzie-e.html>, consulta a 02/07/2011), afirma-se que, se especializarmos as representações verbais, podemos verificar que “há textos que são um lugar onde ficar”, ou seja, espaços a

palmilhar sem mais motivos do que o de reconhecer o próprio espaço. Numa aceção lata, a Arte é a capacidade de otimizar as diferentes linguagens para produzir este espaço que se basta a si mesmo: espaço visual, espaço verbal e espaço mental.

O Fim de Lizzie e Outras Histórias inclui-se nesta noção de Arte como produção de espaço de experiência possível, um espaço que, na sua própria formulação, é uma evidente “forma de felicidade”: “Acho que um bom romance policial é um ingrediente importante para a felicidade. Lamento profundamente os que não conhecem essa forma de felicidade” (Pereira, 2009b: 157).

Um ponto comum às três histórias (tal como às outras histórias pereirianas) é a presença de criadores artísticos (escritores, artistas plásticos, atrizes), que vão (res)surgindo em diferentes personagens. Isto proporciona uma consciente dimensão autorreflexiva, como indicia o próprio texto: “O artista deve olhar para o que cria com os olhos de Deus. Com amor. Ou, pelo menos, com alguma ternura. Um pouco de ternura pode salvar uma personagem ou um quadro.” (Pereira, 2009b: 103). Esta cogitação, que revela a natureza sensível da escrita pereiriana, coloca a obra no interior de coordenadas estéticas muito específicas, uma vez que a mesma escreve no âmago de um mundo que é só dela, ainda que o trabalho criativo assumidamente se inscreva numa tradição que lhe preexiste, através de uma consciente “apropriação” de um conjunto de espaços representacionais exteriores àquela que seria a realidade contextual imediata, nos quais e à luz dos quais a ficção surge.

Com este livro, terminaria a análise do *corpus* que propusemos abordar. Contudo, referir-nos-emos, ainda que muito sinteticamente neste capítulo, a obras posteriores a 2009: *Inverness* (2010), *A Outra* (2010), *Os Monstros* (2010), *A Pantera* e *O Lago* (2011).

Num texto de 03/06/2010, Pedro Teixeira Neves refere-se a *Inverness* e ao conjunto da obra pereiriana como regular e fecunda, dotada de uma “marca autoral” que permite identificá-la, uma vez que a mesma

encerra, uma e outra vez, a cada novo título, uma série de coordenadas ou especificidades que lhe conferem uma personalidade muito concreta, palpável e logo reconhecível. (...) Muitas vezes, disso mesmo recorrendo, ao lermos os seus livros, julgamos estar a ler o já lido, o já antevisto, o já percepcionado. Como se as personagens voltassem ou não quisessem despedir-se da autora. A páginas tantas, na primeira pessoa das suas personagens deste novo pequeno romance ‘Inverness’, de algum modo, Ana Teresa Pereira confirma o que acabo de escrever,

desmontando para o leitor os seus mecanismos e modos de escrita. Assim: ‘Clive não se desprendia dos seus afectos e das suas obsessões e havia coisas que tinham passado naturalmente do primeiro livro para o segundo. (...)’

Têm qualquer coisa de policiais... os teus livros.

Ele sorriu.

Espero que sim.

Mesmo a linguagem, simples, sem uma palavra a mais. O que lhe interessava eram as histórias. A inquietante estranheza das histórias.’ (disponível em <<http://www.pnetliteratura.pt/cronica.asp?id=2207>>, consulta a 15/08/2010)

Perpassam, neste livro, que tem o belíssimo nome da cidade escocesa, capital da região de Highland, todas as obsessões reconhecíveis na escrita de Ana Teresa Pereira: bosques; casas antigas cheias de tempo: bibliotecas e livros, como confirmam alguns excertos, “- Tu sempre gostaste de histórias de terror. Estavas obcecada por *The Turn of the Screw*. / - Tu também.” (Pereira, 2010a: 102); homens e mulheres misteriosos; lugares frios, marítimos, nublados; lagos e lugares em ruína; as referências cinematográficas, os atores e os filmes.

Neste, como nos restantes livros de Ana Teresa Pereira, os espaços e o tempo tendem a espessar-se num universo sem nome e intemporal, como se o nevoeiro, que assombra os lugares e as vidas das personagens, confundisse também o leitor. Por essa razão, se cria, reiteradamente, uma atmosfera que produz uma espécie de levitar narrativo, como se se estivesse dentro de um filme, portanto dentro da própria ficção. Por outro lado, a nostalgia e a distância presentes, assentes nas paisagens de um lugar longínquo, perpassam a(s) narrativa(s).

O tema do duplo está, de novo, presente nesta história de uma atriz que assume a pele e a vida de outra mulher, que se julga desaparecida mas que, no final, se percebe não ser assim, ficando o leitor, como sempre aconteceu, com a dúvida identitária das personagens: “Os livros dele nunca eram muito longos. A história de uma atriz que representava o papel de outra mulher e se transformava nela” (Pereira, 2010: 103).

Na entrevista a Rui Catalão, “Sou capaz de qualquer coisa pelos meus livros”, Ana Teresa Pereira afirma, a propósito de *Inverness*, que a sua forma de trabalhar

é cada vez mais cinematográfica. Não só escolher actores para representarem os papéis, mas escolher o guarda-roupa. Criar os cenários. Estes livros são os meus filmes, as minhas peças de teatro. E posso trabalhar com Jeremy Irons e Gabriel Byrne e Keira Knightley...

À minha volta tenho os meus livros, os meus quadros, os meus ícones, e uma primeira edição de bolso de uma novela de Truman Capote, e um policial de uma biblioteca itinerante da Escócia, e a caixinha de música... e a minha cadela dorme aos meus pés.

Às vezes leio os manuscritos num jardim.

Primeiro escolher os actores, reunir algumas fotografias deles. As fotos de Keira Knightley, o chapéu azul, o vestido de noite verde. As capas dos livros de Clive, a primeira edição de uma novela de Truman Capote, uma velha edição de um policial de William Irish.

Escolher a música: a banda sonora de “La Double Vie de Véronique”.

Escolher o perfume da personagem. Das duas personagens.

E o colar celta de Kate, o meu colar.

E, como Clive, ser o escritor e a personagem, ser aquele que move as marionetas e uma marioneta, e às vezes quase ver os fios. (Catalão: 2010: 36)

Como sintetiza Manuel Freitas, em *Inverness*, “De um modo exímio, a autora proíbe-nos qualquer tipo de certeza vagamente romanesca, como se assistíssemos, no acto da escrita, ao lúcido esboroamento de um universo. (...) Nunca os fantasmas de Ana Teresa Pereira nos deixaram tão sós e desprotegidos” (Freitas: 2010: 39).

Numa das suas crónicas, publicadas no jornal *Público*, e intitulada “A noite dá-me um nome”, Ana Teresa Pereira escreveu o seguinte:

No conto *O Desenho no Tapete* (...), Henry James fala do ‘segredo’ que o autor vai tecendo no próprio corpo do texto, o fio no qual estão enfiadas as pérolas, enfim, a verdadeira história que, se o romance ou conto tiver vida, está em todas as partes, e é contada por cada palavra, por cada sinal de pontuação. Claro que se existe um inconsciente do texto, e eu não tenho dúvidas de que existe, o autor pode ser o último a saber ou até nunca saber. Em *A Volta no Parafuso*, James deixou falar livremente o seu desejo e o seu medo. Mas é o nosso desejo e o nosso medo que vamos encontrar na novela. (Pereira: 2004).

Terá sido a partir desta projeção da escritora madeirense, numa história do escritor que perpassa toda a sua obra, que surgiu *A Outra*, livro publicado em 2010. Podemos considerar este como um conto perfeito, contudo, demasiado breve, com uma estrutura narrativa tão reduzida, que se torna, certamente, opaca para quem não conheça a novela de Henry James, publicada em 1898.

Porém, Ana Teresa Pereira não se limita a contar de novo esta história. Olha-a de uma perspetiva diferente, oferecendo-nos o ponto de vista do fantasma, Miss Jessel. Como sempre, nos livros pereirianos, também aqui há insistências, semelhanças, circularidades, imagens que se repetem vindas de obras anteriores: as charnecas batidas pelo vento, as flores, ou o lago “assombrado”, com uma “leve neblina” a nascer das águas.

Ainda em 2010, e integrado no já referido projeto de Literatura e Arte contemporâneas “Horizontes Peninsulares”, é publicado o livro *Os Monstros*, editado em três línguas (português, espanhol e francês) e fazendo parte de um *coffret* especial de doze livros com obras de outros autores insulares no qual “(...) os escritores reunidos demonstram que é possível compreender a unidade desde a diferença e que é possível o diálogo criador sob o signo da condição insular” (Pereira, 2010b: 6). Esta obra tem textos preliminares de Nilo Panenzuela e imagens de Eduardo Freitas. Os três contos que aparecem em *Os Monstros* já haviam sido publicados anteriormente. “O Prisioneiro” e “As Estátuas” saíram a lume, pela primeira vez, em 1996, no pequeno livro intitulado *Fairy Tales*, respetivamente nas páginas 25 a 31 e 19 a 24. Posteriormente, foram republicados em *A Coisa Que Eu Sou* (pp. 131 a 138 e 123 a 129) e em *Contos de Ana Teresa Pereira* (pp. 34 a 40 e 27 a 33). No que diz respeito ao outro texto que faz parte desta obra de 2010 e que tem título homónimo ao do livro, foi inicialmente publicado em *A Última História* (pp. 61 a 65) e, mais tarde, também, em *Contos de Ana Teresa Pereira* (pp. 41 a 45). Esta é a primeira vez que Ana Teresa Pereira publica os seus textos numa edição ilustrada.

Para os leitores conhecedores do universo ficcional de Ana Teresa Pereira, a paisagem de *A Pantera*, obra publicada em maio de 2011, é imediatamente identificável. Sobre esta narrativa, José Mário Silva reafirma o que há muito se vinha dizendo acerca da obra pereiriana:

De livro para livro, há personagens que regressam obsessivamente, circularidades, repetições, simetrias, imagens que funcionam como *leitmotifs* (o nevoeiro, o castelo, o lago, a neve, o colar de prata com um nó celta). Enfim, uma atmosfera romântica saturada de

referências literárias e pictóricas (maioritariamente britânicas), cenário para relações impossíveis, quase sempre entre mulheres jovens e homens mais velhos. É como se houvesse um *continuum* narrativo que atravessa toda a obra de ATP, uma mesma história de ‘inquietante estranheza’, que vai sendo contada em sucessivas variações. À semelhança de ‘Quando Atravessares o Rio’ (2007), a protagonista desta nova ficção é uma escritora (Kate) que transforma o actor com quem se envolve (Tom) em personagem do seu livro. Mas a obra anterior com que ‘A Pantera’ dialoga mais explicitamente é ‘Inverness’ (2010). Não só porque parte da ação decorre na mesma casa de campo (Owl Cottage) e o seu jardim luxuriante, mas porque coincidem no tema central: a dificuldade de separar a realidade da imaginação quando os dois planos se confundem. Num caso como no outro, o corolário desta ambiguidade é a tentação do artifício (‘Há algum tempo que ela usava as palavras representar e escrever como se fossem exactamente a mesma coisa’). [sic] (Silva, 2011: s. p.)

Gonçalo Mira escreve sobre o livro que brevemente abordamos, sintetizando que, neste “romance escrito ao ritmo da música de Van Morrison” (Mira, 2011: s. p.), Ana Teresa Pereira está de regresso com “mais uma viagem ao seu universo, aos seus fantasmas, à sua pequena companhia de teatro, uma família que se repete de livro para livro” (Mira: 2011: s. p.).

Sobre *O Lago*, também publicado em 2011, Freitas apresenta-nos a seguinte sinopse:

Não é fácil distinguir se este novo livro de Ana Teresa Pereira é um romance breve, um conto extenso, uma novela ou uma “peça para dois” habilmente transfigurada em prosa. Sabemos, isso sim, que estamos perante “duas horas num único cenário, dois atores, nenhum intervalo”. Aos que pudessem achar que a escrita da autora se estava a enredar de modo quase previsível nas suas próprias obsessões, ‘O Lago’ vem responder que não é exactamente assim. O deserto cresce confundindo-se com a neve, e a trama deste livro resume-se ao encontro entre um dramaturgo/autor e uma ‘dançarina ferida’ que, ao tornar-se atriz e amante do primeiro, se coloca à mercê de um deus sinistro, alguém que só podia amar ‘um ser criado por ele’ e que ‘não separa o palco da vida’. Capítulo a capítulo, torna-se quase tangível ‘uma espécie de loucura’ em que o medo se torna informe mas determinante. ‘O medo era parte do processo, talvez fosse mesmo necessário.’ E poucas vezes terá sido tão belo e asfixiante, na obra de Ana Teresa Pereira, este progressivo fechamento num “vale maldito” e sem regresso. Quando no final a primavera parece vencer a neve, sabemos que já não há saída. Estamos todos do outro lado do túnel,

irremediavelmente desfigurados ou esbatidos num dia que se perpetua, inexorável. Partindo de uma tela ficcional aparentemente linear, ‘O Lago’ confronta-nos com um gélido e difuso terror em que não seria impertinente evocar Rothko ou a última fase de Monet. Aí onde, graças à lucidez implacável desta escrita, somos forçados a reconhecer que ‘Não criamos nada, juntamos coisas’. [sic] (Freitas, 2012: s. p.)

Como estamos a procurar demonstrar, a obra de Ana Teresa Pereira revela-se um caso muito peculiar no âmbito da literatura portuguesa contemporânea. Ao longo de mais de vinte anos, de quase quatro dezenas de livros (contos, novelas e romances), e de uma série de crónicas, recensões e outros trabalhos, a obra da escritora que, de início, poderia ter sido confundida com um sistemático recurso às mesmas soluções literárias, inclusive por causa da repetição de enredos e personagens, representa antes um denso e sublime projeto literário, a que associa uma escrita despretensiosa, apenas aparentemente acessível e simples.

Assim, os livros de Ana Teresa Pereira não se prestam a ser em absoluto deslindados porque a sua atmosfera muito peculiar, em que tudo parece antever-se, mas nada claramente se ilumina, convida a uma constante hermenêutica sobre a eterna recriação de cenários, personagens, sentimentos e obsessões.

Este primeiro capítulo pretendeu, recorrendo aos textos pereirianos e ao que se tem redigido sobre a obra da escritora, sintetizar cada um dos seus livros (publicados até 2011) e abordar a sua obra em geral, reafirmando a singularidade da mesma no contexto da literatura portuguesa e pondo em evidência as temáticas reincidentes. Há uma história que se reitera, transversal a praticamente todos os livros, passível de ser identificada pelos nomes ressurgentes das personagens e pelo contexto em que se relacionam umas com as outras. Tom é *a personagem* que perpassa a obra, um homem mais velho, misterioso, anjo ou demónio, com um rosto antigo, reconhecido e reconhecível, como “o rosto de deus”, e cuja origem parece estar retratada no conto “O Prisioneiro”, publicado em livros diversos: Tom criança, depois adulto, cativo, para sempre, de espaços e de livros: “o parque imenso, os arcos de pedra, e a casa antiga, enigmática, de paredes rosadas” (Pereira, 2010c: 29) “Tom submergiu nos livros e na paisagem que sempre fora intensa, mais real do que ele. Os anos foram passando, redondos, iguais” (Pereira, 2010c: 33). A ruína ia-se instalando na casa e no jardim, o tempo passava para todos menos para Tom. Vítima e carrasco, Tom

prende, para sempre, Marisa, a(s) menina(s) / mulhere(s) por quem se apaixona, num ciclo de eterno retorno:

Uma manhã, os donos da casa voltaram. Uma mulher bonita (Marisa, a filha de Marisa, a neta de Marisa...) (...). Mas logo a seguir saiu do automóvel uma menina pequena de cabelos encaracolados e olhos azuis que correu para ele.

Tom sorriu e pegou-lhe ao colo. Tinha tantas histórias para lhe contar.

Sentiu uma obscura felicidade.

Tudo começava de novo. (Pereira, 2010c: 33 - 34)

As mulheres / *a mulher é* / são mais nova(s), magra(s) e bonita(s), escritora(s) ou pintora(s), destinada(s) a encontrar esse *homem* e viver com ele um amor intenso e torturado. Diversas vezes, emerge a presença de uma segunda mulher, que se confunde com a primeira, que se quer tornar nela ou é ela mesma, e dificulta a distinção do real.

O sentido é o de uma história desenhada desde a criação do mundo, e que se repete perpetuamente até ao fim dos tempos. O cenário é assinaladamente romântico, com grandes influências dos romances de mistério e terror (essencialmente de escritores ingleses, irlandeses e americanos), onde se esquivam casas com jardins e parques magníficos; castelos em ruínas; faróis e torres à beira-mar; cidades europeias onde há um rio, nevoeiro e muitas pontes. Eterniza-se, identicamente, a presença de criaturas cheias de misticismos como os anjos e os demónios, personagens estranhas, que conhecem a “linguagem dos pássaros”, que pintam, escrevem ou representam, e que são assombradas pelas suas próprias criações e obcecadas pelas personagens dos livros que leram e dos filmes que viram.

São nitidamente visíveis as grandes referências literárias e artísticas da autora: a Literatura, a Música, a Pintura e o Cinema são evocações constantes nas narrativas, muitas das vezes servindo de epígrafe para o desdobrar das diegeses. Surgem, assim, histórias dentro de histórias e a ficção torna-se mais real do que a própria realidade.

Parafraseando um excerto de *Se Nos Encontrarmos de Novo*, talvez seja possível apreciar uma escritora por causa de um livro. No que diz respeito a Ana Teresa Pereira, podemos admirá-la por um livro ou tornarmo-nos seus leitores incondicionais pela obra de que é autora. Consideramos que este é o caso dos que conhecem bem os livros desta

escritora portuguesa e se deixam arrebatados pelos seus textos que são, como afirmava já Rui Magalhães em 1999, “antes de tudo, poesia. Não apenas no sentido vago de ‘poético’, mas poesia de facto” (Magalhães, 1999b: 33).

Por esta razão, ler / procurar entender Ana Teresa Pereira se tornou, para nós, um “projeto de vida”, que não se esgota num determinado tempo previsto, passível de ser circunscrito.

Obsessiva e misteriosa, a sua obra envolveu-nos e enredou-nos, enquanto leitora que procura ir “desvendando”, pouco a pouco, cada livro.

Capítulo II – A obsessão pela Arte: intertextualidade e “unitextualidade” – a Literatura, a Pintura, o Cinema e a Música

Este capítulo, que intitulámos “A Obsessão pela Arte: Intertextualidade e ‘Unitextualidade’ – a Literatura, a Pintura, o Cinema e a Música” carece de alguns esclarecimentos e posicionamentos teóricos face à utilização dos conceitos de “intertextualidade” e “unitextualidade.”

Como afirma Aguiar e Silva, o texto “é sempre, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifónica no qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Aguiar e Silva, 1997: 625). Julia Kristeva, referenciada por Aguiar e Silva, designava “o fenómeno do *dialogismo* textual como um termo destinado a conhecer uma fortuna excepcional na teoria e nas críticas literárias contemporâneas: a *intertextualidade*” (Aguiar e Silva, 1997: 625). Kristeva havia ainda escrito

tout se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (Kristeva citada por Aguiar e Silva, 1997: 625)

Na sequência da análise de Aguiar e Silva sobre a questão da intertextualidade como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s), será necessário não esquecer também um outro conceito, o de intertexto que Aguiar e Silva define como “o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interacção” (Aguiar e Silva, 1997: 625).

No contexto da obra pereiriana, parece-nos mais adequado o conceito bem mais lato de *intertexto* proposto por Roland Barthes no livro *Le plaisir du Texte*: “Et c’est bien cela l’intertexte: l’impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l’écran télévisuel; le livre fait le sens, le sens fait la vie” (Barthes, 1973: 59).

Também de acordo com Aguiar e Silva, o fenómeno da intertextualidade, característica essencial de todos os textos verbais e, mais latamente, de todos os textos semióticos, desempenha “quer na produção, quer na percepção literárias, uma função relevante, que não encontra paralelo em qualquer outra classe de textos” (Aguiar e Silva, 1997: 628).

Ainda no âmbito da análise que estamos a realizar, convém recordar, na sequência do que expõe Aguiar e Silva no subcapítulo 9.8, do capítulo 9, “Texto, Intertextualidade e Intertexto”, dois conceitos importantes, os de intertextualidade “*exoliterária*” e “*endoliterária*”, pois ambas ocorrem na obra pereiriana. Deste modo, afirma Aguiar e Silva que em

função da natureza do intertexto, a intertextualidade pode ser *exoliterária* ou *endoliterária*. (...) No caso da *intertextualidade exoliterária*, o intertexto é constituído quer por textos não verbais – um texto pictórico, por exemplo, (...) – quer por textos verbais não literários: obras (...) filosóficas, científicas, ensaios, (...). No caso da *intertextualidade endoliterária* o intertexto é constituído por textos literários. (Aguiar e Silva, 1997: 630)

De uma forma geral, a “*intertextualidade endoliterária*” é, normalmente, mais relevante no texto literário. Contudo, no caso dos textos pereirianos, tanto a *intertextualidade endoliterária* como a *exoliterária* são cruciais uma vez que o dialogismo que a intertextualidade prevê, com textos da Literatura como com os das outras Artes, se revela uma marca primordial e basilar da escrita de Ana Teresa Pereira.

Sintetizando as ideias apresentadas a respeito da questão da intertextualidade, Aguiar e Silva afirma que esta é “entretecida pelo diálogo de vários textos, de várias vozes e consciências” (Aguiar e Silva, 1997: 630). Acrescenta que esta *arte do diálogo*, que a intertextualidade prevê, pode ser “*hétero-autoral*” ou “*homo-autoral*”, noções que se tornam igualmente pertinentes nos textos pereirianos. A intertextualidade, esse dialogismo entre os textos, é na sua dinâmica originária e essencial “*hétero-autoral*”, como declara Aguiar e Silva, ou seja, é um *diálogo* com textos de outros autores. No entanto,

conjuntamente com a intertextualidade *hétero-autoral*, todavia, pode manifestar-se uma intertextualidade *homo-autoral*: textos de um autor podem manter relações intertextuais – relações privilegiadas – com outros textos do mesmo autor, numa espécie de auto-imitação marcada tanto pela circularidade narcisista como pela alteridade (ao auto-imitar-se, ao auto-citar-se, o autor espelha-se a si mesmo e é, no entanto, já outro). (Aguiar e Silva, 1997: 630 - 631)

Em Ana Teresa Pereira, assomam estas duas formas de intertextualidade, ainda que, no que concerne à *intertextualidade homo-autoral*, as relações com os seus próprios textos sejam marcadas, essencialmente, por uma circularidade declaradamente narcisista.

Aguiar e Silva chama ainda a atenção para um aspeto que, no âmbito dos textos pereirianos no seu conjunto, se revela muito significativo. Trata-se de não confundir *intertextualidade homo-autoral* com um

Outro fenómeno que Jean Ricardou designa por *intertextualidade interna*⁷¹ e que Lucien Bällenbach prefere denominar auto-textualidade: um texto cita-se, repete-se, glosa-se, espelha-se a si próprio, numa espécie de ‘mise en abyme’⁷². (Aguiar e Silva, 1997: 631)

No entender de Aguiar e Silva, este fenómeno que acabamos de referir, citando o autor, “tende para uma impossível autarcia intratextual – no fundo mais uma metamorfose da mítica aspiração a uma linguagem adâmica -, representa exactamente o contrário da *intertextualidade*” (Aguiar e Silva, 1997: 631).

Concluindo, a nós parece-nos que, ainda que Aguiar e Silva considere antagónicos estes dois “fenómenos” a que se chamou “*intertextualidade homo-autoral*” e “*intertextualidade interna*” ou “*auto-textualidade*”, eles coexistem na obra de Ana Teresa Pereira num esquema deliberado, planeado e adaptado, intencionalmente gerido pela escritora que, para além de usar obsessivamente a *intertextualidade endoliterária*, usa a *exoliterária*, *hétero-autoralmente*, mas, igualmente, nos seus textos se manifesta um consciente e obstinado desígnio de *intertextualidade homo-autoral* que leva, finalmente, a uma *intertextualidade interna* (Ricardou) ou *auto-textualidade* (Bällenbach) e ao processo a que Rui Magalhães chama “*unitextualidade*” (1999: 33).

Tal como o primeiro capítulo permite concluir, o universo literário de Ana Teresa Pereira construiu-se a partir de ambientes e intimidades literárias e artísticas que revelam o mundo em que a escritora cresceu e continua a viver, um universo repleto de livros e filmes, como já procurámos demonstrar anteriormente, quando afirmámos que a análise dos seus livros nos leva a perceber que a forma como a escritora encara e entende a vida tem a ver com a sua leitura dos livros, e de que toda a sua experiência é feita não só de factos, do que lhe acontece, mas também do que acontece nos livros que leu e lê. Daí atrevermo-nos a afirmar que a sua escrita, deliberadamente obsidiante, tem vindo a

⁷¹ A este respeito, podem ler-se as páginas 162 e seguintes da obra *Pour une théorie du nouveau roman* de Jean Ricardou.

⁷² Cf. Na página 282, do texto de Lucien Bällenbach, “Intertexte et autotexte”.

construir uma obra ancorada num universo peculiar, labiríntico, fantástico, misterioso e circular.

Ana Teresa Pereira cresceu no meio de livros, sobretudo de autores de expressão inglesa, que marcaram indelévelmente a sua personalidade e obra, como a própria afirma, mais do que uma vez, ao longo dos mais de vinte anos que delimitam a sua produção literária. Este aspeto é constantemente reforçado pela escritora, como nitidamente atestam as entrevistas dadas a Leonor Xavier e a Maria Leonor Nunes e publicadas, respetivamente, na Revista *Máxima* e no *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 2008.

O estudo da obra de Ana Teresa Pereira permite concluir que a escritora possui um território muito seu, perfeitamente lúcido, que explora de um modo reiterado, criando um universo literário à sua imagem e semelhança. Por essa razão, como muito bem conclui Duarte Pinheiro, no preâmbulo da sua tese de doutoramento *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, entrar no universo de Ana Teresa Pereira

é entrar na casa dos espelhos. Tudo o que o constitui chega-nos até nós, leitores, reflectido. Cada personagem é reflexo de si e de uma outra, tal como o espaço ou o tempo. As histórias sucedem-se indistintas como se fossem todas versões de uma só, numa perspectiva autobiográfica, podíamos dizer que são monólogos provenientes do interior da autora para o interior da mesma, num egocentrismo aberto e, ao mesmo tempo, antagonicamente fechado. (Pinheiro: 2010: 2)

A dificuldade de leitura e interpretação adensa-se não só por nos depararmos com a evidente recorrência de temas, tópicos, personagens e espaços a que se agrega a indefinição temporal das diegeses, mas igualmente pelo ambiente e convivências literárias e artísticas que marcaram a sua vida desde a infância e a escritora transportou para toda a sua obra. Estes aspetos estão na base e justificam, como já previamente comentámos, os diálogos que estabelece com os grandes criadores que subtendem as suas criações. A este propósito, será conveniente, antes de avançarmos, recordar um aspeto para o qual já Rui Magalhães chamava a atenção na obra *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira* e para o qual remete, igualmente, Duarte Pinheiro na sua tese de doutoramento, ou seja, que este aspeto não deve levar a que se estereotipem situações já lidas ou vistas anteriormente pelo leitor. É preciso dizer que, em Ana Teresa Pereira, a originalidade se sobrepõe, porque todas as histórias, enunciações ou referências literárias, pictóricas ou cinematográficas têm uma marca muito própria, *a marca desta escritora*. Em Ana Teresa Pereira, nunca se

tratará do mecanismo literário e cinematográfico de mimetizar situações de outros filmes ou outros livros, porque, como conclui Rui Magalhães, os textos de Ana Teresa Pereira

são fragmentos de um filme impossível que contasse eternamente a mesma história. Eternamente porque a história é, naturalmente, infinita; não através de factos, nem de acontecimentos, mas de ambiências exaustivamente repetidas e deslocadas. (Magalhães, 1999 137)

Deste modo, como esclarece o professor e filósofo, desta apurada e consciente forma de encarar a ficção literária só pode nascer

o prazer literário, cúmulo evidente da subversão – porque enquanto prazer extraído da imaginação, o literário e a arte só têm sentido se forem uma forma de ver o real, seja qual for o sentido que se atribua ao real – é, naturalmente, uma subversão puramente literária, isto é, conduz à produção de novas ‘subversões’ literárias. (Magalhães, 1999: 32)

Deste modo, e continuando a seguir o raciocínio de Rui Magalhães, o que acontece na obra pereiriana, relativamente às alusões implícitas ou explícitas, reais ou fictícias, ficcionais literárias, pictóricas ou cinematográficas, essas “aparentes citações são elementos incorporados ao texto que perdem toda a exterioridade (...).” (Magalhães, 1999: 33). Logo, em Ana Teresa Pereira funciona-se, então e fundamentalmente, “num sistema de interioridade, de unitextualidade, mais do que de intertextualidade” (Magalhães, 1999: 33).

De igual modo, Manuel Freitas chama a atenção para o facto de não se dever perceber essa “intertextualidade”, que se transforma em “unitextualidade”, na opinião de Rui Magalhães, como “mera intertextualidade”, ou seja, como esse simples fator da textualidade, que diz respeito à referência - explícita ou implícita - a outros textos, tomados estes num sentido bem amplo (orais, escritos; visuais - artes plásticas, cinema; música, entre outros), esse “diálogo” entre textos a que se dá normalmente o nome de intertextualidade. Freitas aponta uma evidência fundamental, corroborada por Pinheiro, e com a qual estamos plenamente de acordo:

Na obra de Ana Teresa Pereira – e isto é particularmente evidente em *O Sentido da Neve* como já o era em *O Ponto de Vista dos Demónios* (...) assistimos a um grau invulgar de honestidade literária. Isto é, as obsessões artísticas são claramente assumidas e nomeadas, mas nunca sob o pendor ostensivo de um qualquer

culturalismo, epigonismo ou sentido paródico (...). Pelo contrário, a autora desenvolve – em jeito de *continuum* ou de fuga – um diálogo com as várias artes que lhe servem de lastro; algo a que seria erróneo ou redutor apodar de *intertextualidade*. (Freitas, 2005: 53)

Assumiremos, portanto, concordando com Rui Magalhães e Duarte Pinheiro, que as constantes e obsessivas enunciações feitas na obra pereiriana, encaradas no sentido acima exposto de intertextualidade nos seus diversos níveis, se transformam numa característica muito sua a que podemos chamar “unitextualidade”, pois o diálogo obsessivo com as outras artes e textos é coeso e revelador de uma extraordinária cultura artística (a todos os níveis), que constituirá aquilo a que gostaríamos de chamar “*sistema poético*” pereiriano, adotando a expressão de Rui Magalhães (1996: 121).

Todavia, isto não quer dizer que todas as histórias criadas por Ana Teresa Pereira percam toda a exterioridade, isto é, como elucida Duarte Pinheiro,

para compreendermos inteiramente as histórias que lemos temos necessariamente de passar pelos mundos paralelos e referências que a autora, de forma explícita, nos indica, porque mais do que uma sugestão da autora, é uma componente do texto e um mecanismo estilístico usado (...). (Pinheiro, 2010: 6)

É importante não esquecer que essa “intertextualidade”, para a qual nos remetem os textos, é fundamental para criar a tal “teia cósmica” das histórias pereirianas a que Eduardo Prado Coelho se referia na sua recensão crítica do livro, de 2001, *a Dança dos Fantasma*s: “O universo de Ana Teresa Pereira não se move no sentido da pluralidade prolífica, mas na direção de uma teia cósmica que imprime a marca de um destino às personagens, todas elas suspensas de uma irrealidade (...)” (2002: 10).

Concluindo, e como assevera Duarte Pinheiro, na obra pereiriana,

a intertextualidade precede (...) qualquer tipo de unitextualidade. Contudo, e porque em Ana Teresa Pereira há quase sempre uma mesma e obsessiva intertextualidade, ela é realizada numa linguagem única e encantatória com a qual os seus textos são rendilhados. (Pinheiro, 2010: 7)

Para concluir esta introdução, é de realçar, ainda, que a intertextualidade está ligada ao conhecimento de mundo, de uma forma geral, mas, também, específica, um conhecimento que deve ser compartilhado, ou seja, comum ao escritor e ao leitor dos textos. A intertextualidade pressupõe um universo cultural muito amplo e complexo, pois

implica a identificação e o reconhecimento de remissões a obras além de exigir do interlocutor a capacidade de interpretar a função da citação ou alusão em questão.

1. Elementos paratextuais que unificam os mundos paralelos: os “intertextos” explícitos.

Tendo chegado à conclusão de que o universo pereiriano se compõe de constantes e obsessivas enunciações que provêm do diálogo com a Literatura e as outras formas de Arte, um diálogo obsessivo, mas coeso e revelador de uma excecional cultura que permite a construção de um universo e linguagem muito especiais, fazendo parte daquilo a que chamámos, adotando a expressão de Rui Magalhães, “*sistema poético*” pereiriano, vamos ver como se entrecruzam estes “mundos paralelos” que se interpenetram de forma tão constante: o mundo pereiriano e “todas as artes”, essencialmente aquelas que circunscrevem as narrativas de Ana Teresa Pereira: a Literatura, o Cinema, a Pintura e a Música, conduzindo a intertextualidade àquilo a que Rui Magalhães, magistralmente, apelidou “unitextualidade”.

A análise da obra de Ana Teresa Pereira, o estudo de outros textos seus e a leitura atenta das entrevistas que foi dando ao longo dos anos, permitem-nos afirmar que poetas e escritores como Enid Blyton, Hans Christian Anderson, Henry James, Nathaniel Hawthorne, E. A. Poe, para referir apenas alguns dos mais representativos, acompanham a escritora desde a infância. Foram entrando na sua existência muitos outros escritores, poetas, filósofos, pintores, músicos, atores e realizadores de cinema que sempre a fascinaram e continuam a seduzir e influenciam, de uma forma muito intensa e marcante, a sua escrita. É o caso, por exemplo, de William Irish (Cornell Woolrich), W. B. Yeats, R. M. Rilke, Iris Murdoch, Wilkie Collins, Anne Rice, Nietzsche, Freud, Dante Gabriel Rossetti, M. Rothko, Klimt, Klee, Bach, Tarkovski ou Nicholas Ray, que encontramos, ao longo dos seus livros, numa permanente, insólita e obsessiva associação. A complexidade das referências revela a erudição de Ana Teresa Pereira e coloca-nos diante da habilidade da mesma como escritora para além de atestar, de uma forma inquestionável, a importância das Artes, essencialmente da Literatura, da Pintura, da Música e do Cinema, no seu universo literário.

Com o mesmo sentido de harmonia da construção de uma teia, assemelhando-se ao pintor que junta e concilia as cores ou ao compositor que agrega sinfonicamente as notas musicais, a escritora liga e tece enunciados, leituras e estéticas num jogo intrincado que nos leva, reiterada e obsessivamente, às obras e aos autores que as personagens dos seus livros amam e que são, afinal, aqueles que moldam o universo literário pereiriano: “As minhas personagens fazem aquilo que me interessa, aquilo que compreendo melhor” (Nunes, 2008: 11). Curiosamente, é a essas personagens que, direta ou indiretamente, dedica os seus livros.

Neste subcapítulo, começaremos por estudar a presença e ação de intertextos, na obra pereiriana, que se manifestam de forma explícita através das citações. Como esclarece Aguiar e Silva, em nota de rodapé (146),

a citação pode inscrever-se num espaço paratextual: como enunciado prologal, como epígrafe ou como enunciado posfacial. Em qualquer destes casos, embora não sendo em rigor um elemento constituinte do texto, apresenta grande interesse para o conhecimento do texto e do seu intertexto.” (Aguiar e Silva, 1997: 631)

Analisaremos, neste âmbito, as dedicatórias, as epígrafes, os títulos e as capas dos livros.

As dedicatórias explícitas nem sempre acontecem, como se pode constatar em obras como *Matar a Imagem*, *As Personagens*, *A Última História*, *Num Lugar Solitário*, *O Vale dos Malditos*, *A Linguagem dos Pássaros*, *O Sentido da Neve*, *O Fim de Lizzie*, *Inverness*, *Os Monstros*, *A Outra* e *A Pantera*. Porém, grande parte dos livros tem inscrições iniciais que deixam transparecer as afeições da escritora. Alguns livros são, por exemplo, “dedicados a um cão” (Coelho, 1999: 1), como a própria confessa numa entrevista dada a Alexandra Lucas Coelho. “Ao Charlie” dedica, então, *Fairy Tales*, *A Noite Mais Escura da Alma*, *A Coisa Que Eu Sou*, *O Rosto de Deus*, *Se Eu Morrer Antes de Acordar* e, “Para o Charlie”, *Quando Atravessares o Rio*. Aos seus gatos, destina *As Rosas Mortas*, um dos seus livros mais marcantes. Estas dedicatórias vêm evidenciar uma das relações afetivas fundamentais que marcam a obra de Ana Teresa Pereira: o amor aos animais, em especial aos cães e aos gatos, uma das características que, segundo a própria, herdou de seu pai.

A outra, a paixão pelos livros e pelos filmes, também lhe foi incutida através da ligação que manteve com o seu progenitor durante a sua infância:

O meu pai acompanhou-me, foi quem me ensinou a ler (...). Lembro-me dele ler ‘Os Cinco’ comigo... era com se vivêssemos aquilo tudo em conjunto (...). A relação com o meu pai era muitíssimo importante, passava sobretudo pelos livros e pelo cinema. (...) É algo que em mim é visceral. (Coelho, 1999: 1)

Esse amor profundo aos livros e aos filmes assoma, desde logo, entre outros aspetos que procuraremos mostrar, nos livros que dedica a alguns dos seus escritores de eleição. A Iris Murdoch, “para Iris Murdoch”, “a escritora que mais amava” (Pereira, 2000a: 170), consagra *Intimações de Morte*, *Se Nos Encontrarmos de Novo* e o conto “O tempo dos fantasmas” de *O Ponto de Vista dos Demónios*. “Para Nicholas Ray e William Irish” foi escrita a história *Até que a morte nos separe*. E, “para Silver Kane (Francisco González Ledesma), que criou o material de que são feitos os [seus] pesadelos,” compôs *A Dança dos Fantasmas*. *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* foi escrito “para Daphne Du Maurier”.

De igual modo, dedica livros a personagens literárias: *A Cidade Fantasma*, “Ao Dr. Gideon Fell”, o detetive criado por John Dickson Carr, e *O Mar de Gelo*, “para Tom”, a personagem que perpassa a sua própria obra.

Em *Contos de Ana Teresa Pereira* não aparece qualquer dedicatória, provavelmente por se tratar de uma coletânea de textos retirados de outros livros da escritora: *A Coisa que Eu Sou* (1997); *A Última História* (1991); *Num Lugar Solitário* (1996); *A Noite Mais Escura da Alma* (1997) e *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (2000). Ainda fazem parte desta coletânea os contos “Tell me something nice”, publicado na revista *Bíblia*, e “Até que a morte nos separe”, que saiu na *Invista*.

“Para o meu pai” é a dedicatória que surge em *Histórias Policiais*, e *A Neve* é escrita “para a Quinta do Palheiro Ferreiro, onde nasceram tantas histórias”. *O Lago* é “para Jimmy”.

No que diz respeito a outros elementos que estão para além do texto, ou seja, informações que acompanham qualquer obra e que contribuem para a motivação da sua aquisição ou leitura, paratextos como os títulos e as capas, por exemplo, verificamos que, em Ana Teresa Pereira, eles também se relacionam intrinsecamente com o mundo da Arte.

No caso do elemento paratextual “título do livro”, aferimos que os títulos parecem ter, na obra pereiriana, objetivos diversos. Realçam, explícita ou implicitamente, uma categoria da narrativa: a personagem (tal como nas obras *As Personagens*; *O Rosto de Deus*; *O Ponto de Vista dos Demónios*; *O Fim de Lizzie*, *A Outra*, *A Pantera*, *Os*

Monstros); a ação (como acontece em *Matar a Imagem*; *Se Nos Encontrarmos de Novo*; *Até que a Morte nos Separe*); o espaço (a coleção *A Casa...*; *A Cidade Fantasma*, *Num Lugar Solitário*; *O Vale dos Malditos*; *O Mar de Gelo*; *As Duas Casa*; *Inverness*, *O Lago*); e o tempo (*A Noite Mais Escura da Alma*; *Quando Atravessares o Rio*). Servem, ainda, para indiciar a classificação da obra quanto ao género literário, aspeto pouco relevante na obra pereiriana como já tivemos oportunidade de referir (tal é o caso de *Fairy Tales*; *A Dança dos Fantasmas*; *Intimações de Morte*; *Contos de Ana Teresa Pereira*; *Histórias Policiais*). Outros, porém, apresentando uma formulação evasiva, exigem esforços de interpretação acrescidos, conduzindo ao levantamento de hipóteses de leitura, a validar no processo de interpretação (recordemos *A Última História*; *A Coisa que Eu Sou*; *As Rosas Mortas*; *Se Eu Morrer Antes de Acordar*; *A Linguagem dos Pássaros*; *O Sentido da Neve* e *A Neve*).

Alguns livros apresentam, todavia, um elemento que pode ser indiciador do género literário. Isto acontece com a indicação da coleção. Apenas alguns, editados pela Caminho, apresentam, na capa, a designação da coleção: “Caminho Policial” (é o caso de *Matar a Imagem*; *A Última História*; *A Cidade Fantasma*; *Num Lugar Solitário*). Os livros *As Personagens* e *A Noite Mais Escura da Alma* são publicados também pela Caminho, mas na coleção “O Campo da Palavra”.

A Relógio D’Água Editores passou a ser a editora de Ana Teresa Pereira a partir de 1997 com a publicação de *A Coisa que Eu Sou*, editando normalmente sem qualquer referência a coleções, excetuando *Até que a Morte Nos Separe*, *A Dança dos Fantasmas*, *A Linguagem dos Pássaros* e *Histórias Policiais*, em que os livros são referenciados como pertencendo à coleção “Crime Imperfeito”, e *O Fim de Lizzie*, na coleção de livros de bolso *Biblioteca editores Independentes*.

É interessante, igualmente, analisar as ilustrações das capas, regular e reiteradamente relacionadas com o mundo da Pintura ou do Cinema, como se pode observar no ANEXO I, onde são reproduzidas todas as capas das primeiras edições.

Apenas *Matar a Imagem*, *As Personagens* e *Contos de Ana Teresa Pereira* apresentam capas que nada têm a ver com os universos referidos. A primeira é da autoria de Henrique Cayette e a segunda de Rui S. Romão. A capa de *Contos*, que reúne, num volume, alguns textos já publicados nesta e noutras editoras, exhibe uma fotografia da própria Ana Teresa Pereira, revelando, provavelmente, o pendor autobiográfico da obra.

Por essa razão, talvez a escolha não tenha sido inadvertida, muito antes pelo contrário, se considerarmos o que temos vindo a dizer acerca da consentida e assumida inseparabilidade da autora / personagens / diegeses.

A Última História tem, identicamente ao primeiro livro de Ana Teresa Pereira, uma capa de Henrique Cayette, mas desta vez sobre a pintura *Vila R* (1919) de Paul Klee (Partsch, 1993: 44 - 45), mencionada em *Matar a Imagem*, por exemplo, mais do que uma vez. Dá-se, com este livro, início a um procedimento que se irá manter ao longo de obra posterior (essencialmente a publicada até 2011). As capas são compostas, basicamente, apenas com algumas exceções, sobre obras dos pintores de eleição de Ana Teresa Pereira.

Em *A Cidade Fantasma*, a ilustração da capa (mais uma vez da autoria de Henrique Cayette) é uma aguarela, desenho a caneta com tinta-da-china sobre papel, de Paul Klee, intitulada *Outrora Surgido do Cinzento da Noite*, de 1918 (Partsch, 1993: 38). A capa de *Num Lugar Solitário* aparece, sem indicação de autoria, com uma ilustração, a tela do pintor simbolista/expressionista Edvard Munch, *The Voice/A Voz*, de 1895 (Garcia-Bermejo, 1996a: Vol. 27). Na circunstância desta escolha, como de todas as outras, existirá certamente uma forte razão estético-literária. Um dos objetivos do Expressionismo e do Simbolismo, por exemplo, era procurar apresentar as emoções que o artista sentia na esperança de que o recetor conseguisse senti-las também. O artista não está preocupado com a realidade tal como ela é, mas com a sua natureza interior e com as emoções despertadas. Para alcançar essas metas, o assunto é frequentemente exagerado, distorcido ou alterado, a fim de salientar a experiência emocional na sua forma mais intensa e focalizada. Estes intuitos estão plenamente de acordo com a obra pereiriana que, tal como Edvard Munch, parece querer refletir na sua obra todos os seus conflitos existenciais. Munch afirmava “Mi arte está enraizado en una reflexión: ¿por qué no soy como los otros? (...) El arte da sentido a mi vida” (Gibson, 1999: 144). A respeito desta última declaração de Munch, Gibson afirma: “Desde esta perspectiva, contemplaba siempre su obra como un todo: como el friso de la vida” (Gibson, 1999: 144). Isto faz, igualmente, Ana Teresa Pereira, como já temos vindo a verificar.

A Noite mais escura da Alma, interrompendo aquele que parece ser um desígnio preestabelecido, tem uma foto da autora com *design* gráfico de José Serrão, onde se pode ver uma estranha flor de pedra que ornamenta a bordadura, também em alvenaria aparelhada, de um pequeno lago de jardim.

Logo a seguir, quatro dos seus livros têm reproduções de pintores pré-rafaelitas que Ana Teresa Pereira tanto admira. Três têm capas de Fernando Mateus sobre pinturas de Dante Gabriel Rossetti: *A Coisa Que Eu Sou* tem uma capa sobre a pintura *Proserpine* de 1873 (Barnes, 1998: 50); *As Rosas Mortas*, sobre a pintura *The Day Dream* de 1880 (informação disponível em <<http://www.loggia.com/art/19th/rossetti03.html>>, consulta a 19/09/2008) e *A Dança dos Fantmas*, sobre a pintura *Water Willow* de 1871 (informação disponível em <<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/morris/waterwillow.aspx>>, consulta a 19/09/2008). *Se Eu Morrer Antes de Acordar* tem uma capa, também de Fernando Mateus, sobre um fragmento do famoso quadro *The Lady of Shalott*, de John William Waterhouse, datado de 1888 (informação disponível em <<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=28>>, consulta a 19/09/2008). Do mesmo modo, estas escolhas são seguramente significativas, se pensarmos que os pré-rafaelitas

sought to rescue art from the triviality and sterility into which they believed it had fallen (...). This was combined with a passion for the literature and art of the fourteenth century – before Raphael (1483 - 1520) – which seemed to mirror their own aims. (Barnes, 1998: 7)

O Rosto de Deus, *A Linguagem dos Pássaros*, *Intimações de Morte* e *Se Nos Encontrarmos de Novo* têm capas (três das quais de Fernando Mateus) sobre fragmentos de obras de um dos pintores preferenciais de Ana Teresa Pereira, o proeminente artista nascido na Letónia, naturalizado americano, Mark Rothko (1903 – 1970), que acreditava que o entendimento da Arte era algo de muito individual e somente pela observação meditativa seria possível captar a realidade e a beleza que a definem. Analogamente a Ana Teresa Pereira, Rothko amava a Música, a Literatura (e a mitologia grega), para além de se interessar por Filosofia. Sendo considerado um dos principais nomes do Expressionismo Abstrato (expressão que, contudo, rejeitava) o artista não reduziu as suas obras a um conceito puramente estético (como aconteceu com a arte minimalista, despontada na década de cinquenta). Definiu-as, antes, como sendo profundamente espirituais, uma vez que a sua identidade artística não conseguia atribuir à Arte uma existência neutra e objetiva.

Relativamente à ilustração de *O Rosto de Deus*, por não haver qualquer referência ao título na ficha técnica, por se tratar apenas de um fragmento de pintura e dadas as

caraterísticas da obra deste pintor, que alterna contrastes e subtis variações cromáticas, torna-se difícil identificar a obra aí presente. Mas este encobrimento da identificação dos quadros rothkianos nas capas parece-nos, no contexto da obra pereiriana, significativo e congruente. A forma abstrata, figurativa e contemplativa das pinturas questiona, através das cores, a sua existência e manifesta, segundo os críticos, emoções humanas básicas: tragédia, paixão e sublimidade. Tal como o “*sistema poético*” pereiriano.

O mesmo se passa em *A Linguagem dos Pássaros*. Em *Intimações de Morte*, a capa compõe-se sobre fragmento de *Green on Blue (Earth-Green and White)*, 1956) e, em *Se nos Encontrarmos de Novo*, a capa é da responsabilidade da Relógio D’Água Editores sobre fragmento da pintura *White and Greens in Blue* de 1957.

O Ponto de Vista dos Demónios, *O Sentido da Neve* e *A Neve* possuem capas sobre obras do mais célebre dos pintores impressionistas franceses, Claude Monet (1840 – 1926). No primeiro caso, dado não haver indicação na ficha técnica e tratar-se apenas de um reduzido fragmento, não é possível identificar o título e o ano do quadro aí representado. Em *O Sentido da Neve*, a capa é construída sobre um excerto de *La Pie/A Pega* (1868 - 69), e, em *A Neve*, sobre pormenor de *O Lago de Nenúfares com Íris* (1922 - 24), (Garcia-Bermejo, 1996a: Vol. 5). Como se sabe, com o Impressionismo, a relevância da pintura deixa de assentar no tema para dar lugar ao modo como o artista capta o momento do tema, ou seja, como consegue tratar um tema pelas suas tonalidades e não pelo próprio tema. Este tópico, que distingue os impressionistas dos outros pintores, não deixa de ser também importante na obra de Ana Teresa Pereira.

O Mar de Gelo, *Quando Atravessares o Rio* e *O Fim de Lizzie* recorrem, similarmente, à utilização de obras pictóricas na composição das capas. No primeiro livro, o título coincide com o da obra homónima, de 1823/1824, do pintor e escultor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774 – 1840) (informação disponível em <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/friedrich>>, consulta a 20/09/2008). Em *Quando Atravessares o Rio*, a capa ilustra-se sobre pormenor do quadro, do pintor e artista gráfico americano James Whistler (1834 – 1903), *Amsterdam in Winter*, de 1882 (informação disponível em <[http://www. ibiblio.org/wm/paint/auth/whistler](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/whistler)>, consulta a 18/09/2008). A capa de *O Fim de Lizzie* constrói-se sobre um pormenor de *Polperro* de 1939/40 (informação disponível em <<http://www.polperro.org/artists.html>>, consulta a 20/09/2008), do pintor expressionista e poeta austríaco Oskar Kokoschka (1886 – 1980). É interessante

mentonar que surge uma referência ao quadro de Kokoschka na página 133 do livro: “Os quadros que Oskar Kokoschka pintou em Polperro” (Pereira: 2008), prática reiterada noutros livros da escritora.

A capa de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é de Carlos César sobre fragmento de *A Onda* (*La Vague/Seascape*) de Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919), (Garcia- Bermejo, 1996a: Vol. 1), o pintor que, em meados do século XIX, mudou profundamente as condições da arte ocidental e foi figura chave do Impressionismo, (informação disponível em *Art Institute of Chicago*, <<http://www.artic.edu/artexplorer/search.php?tab=1&resource=81557>>, consulta a 04/01/2009).

O livro *Histórias Policiais* tem uma capa da Relógio D’Água Editores sobre pormenor de *Nocturne in grey and gold – Piccadilly*, também de Whistler (informação disponível em <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/whistler>>, consulta a 18/09/2008), pintor para quem a criação artística

(...) discurrió en paralelo con su teorización acerca del arte, según la cual la pintura debía suscitar en exclusiva emociones estéticas, prescindiendo de contenidos históricos y de la transmisión de cualquier tipo de valor moral. Por ello, en sus obras se centró en la creación de armonías de luz y color, con unas tonalidades habitualmente suaves, que muchas veces dan a sus cuadros un ambiente de cierta melancolía. (informação disponível em <<http://www.escolar.com/biografias/w/whistler.htm>>, consulta a 25/02/2012)

As encadernações de *O Vale dos Malditos* e de *Até que a Morte Nos Separe* levam-nos, magicamente, para aquele que é, também, um dos universos de referência de Ana Teresa Pereira: o Cinema. A capa do primeiro livro mencionado foi elaborada por Paulo Scavullo sobre modelos da Coleção Califórnia (Editorial Íbis) e representa uma cena das histórias de *cowboys* americanos. A do segundo mostra um excerto de uma foto de Cary Grant e Ingrid Bergman no “*film-noir/thriller*”, de 1946, intitulado *Notorious/Difamação* (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0038787/>>, consulta a 09/06/2009), em que Alfred Hitchcock funde o suspense e o romance, dois dos seus elementos favoritos (informação disponível em <<http://www.criterion.com/films/682>>, consulta a 09/06/2009).

Sobre a ilustração de *Fairy Tales* não aparece qualquer informação porque este pequeno livro não tem, sequer, ficha técnica. Trata-se da fotografia da janela de uma casa antiga que, supomos, dadas as características, seja da autoria de Ana Teresa Pereira. Observam-se, igualmente, flores de uma cameleira.

O livro *As Duas Casas* reitera, numa capa de Carlos César, a utilização de um fragmento do quadro de Paul Klee, *Villa R* (1919).⁷³ Em *O Fim de Lizzie e Outras Histórias* regressa-se a James Whistler, desta vez usando um fragmento de *Nocturne in Black and Glod: The Falling Rocket* (1875). *Inverness, A Outra, A Pantera e O Lago* retornam, respetivamente, a Claude Monet e ao universo pré-raphaelita, desta vez a J. W. Waterhouse e a Whistler.

As citações preliminares ou epígrafes merecem, igualmente, a nossa atenção. Na Literatura, a epígrafe é um título ou frase curta que abre um livro ou uma composição poética, podendo servir como tema ou assunto para resumir ou introduzir a obra. Constitui, portanto, uma escrita introdutória a outra. A epígrafe é um pretexto do texto principal, o qual, comumente, pretende resumir de forma exemplar o pensamento do autor. A mesma pode ser colocada como epígrafe, em página isolada, antes do corpo principal do texto, servindo de abertura ao livro; pode ocorrer logo abaixo do título ou surgir no princípio de um discurso, capítulo de uma obra extensa ou de uma composição poética. A epígrafe tanto pode ser um lema que resume uma certa ideologia assumida pelo autor como pode servir de introdução etimológica, por exemplo, a uma obra cujo título é enigmático ou ambíguo.

Nos livros de Ana Teresa Pereira, existe sempre uma epígrafe no início de cada narrativa. Faremos uma listagem completa das mesmas e, como iremos verificar, nem sempre aparece identificada a obra, apenas o autor:

1. Em *Matar a Imagem*, a citação preliminar é retirada da obra de Shakespeare, *Hamlet* (será analisada no ponto 2. deste capítulo):

*O God, I could be bounded in a
nutshell, and count myself a
king of infinite space,
were it not that I have bad
dreams.* (Pereira, 1989: 5)

⁷³ Este quadro já tinha sido utilizado na capa de *A Última História*.

2. Uma citação de Jorge Luis Borges abre *As Personagens*: “*No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, qué humillación incomparable, qué vértigo*” (Pereira, 1990: 7).

3. A *Última História* inicia-se com uma citação de Freud: “*...porque as palavras de um escritor são acções*” (Pereira, 1991: 5).

4. Uma inquietante citação de Rilke antecede o texto de *A Cidade Fantasma*:

*Quando os relógios batem tão perto
como dentro do próprio coração,
e as coisas com vozes débeis
perguntam umas às outras:
Estás aí? – :
então não sou o mesmo que de manhã acordou,
a noite dá-me um nome
que nenhum daqueles a quem de dia falei
ouviria sem angústia –
cada porta cede dentro de mim...* (Pereira, 1993: 5)

5. De novo, inquietantes palavras de Rilke na abertura de *Num lugar Solitário*: “*Sou eu, não tenhas medo. Pois não ouves quebrar de encontro a ti a ressaca de todos os meus sentidos?*” (Pereira, 1996: 9).

6. *Fairy Tales* tem como epígrafe uma frase perturbante de Iris Murdoch: “*One can only love an angel. And that dreadful thing is not love. Those with whom the angels communicate are lost*” (Pereira, 1996: 3).

7. Em *A Noite Mais Escura da Alma*, surge uma alteração ao modo como são utilizadas as epígrafes nas obras anteriores. O livro é constituído por três partes, tendo, cada uma delas, uma citação preliminar de Iris Murdoch (Pereira, 1997: 13, 63, 109). Em “O anjo esquecido”: “*We are the prey of the angels*”; em “Sete anos”: “*There are principalities and powers, fallen angels, animal gods, spirits cut loose and wandering in the void*”; e na parte com título homónimo do livro: “*There are awful penalties for crimes against the gods.*”

8. Iris Murdoch regressa nas epígrafes de *A Coisa que Eu Sou*, introduzindo “Ghost Stories”: “*How can one be happy when one loves a demon?*” (Pereira, 1997: 11) e “Fairy Tales”: “*One can only love an angel. And that dreadful thing is not love. Those with whom the angels communicate are lost*” (Pereira, 1997: 105).⁷⁴

9. “*Sei la terra e la morte. / La tua stagione è il buio / e il silenzio. Non vive / cosa che più di te, / sia remota dall'alba*” são as palavras de Cesare Pavese que introduzem *As Rosas Mortas* (Pereira, 1998: 9).

10. *O Rosto de Deus*, também dividido em duas partes, volta a ter epígrafes de Iris Murdoch. A primeira parte, “A Rainha dos Infernos” inicia-se com as seguintes palavras: “*Suppose the truth were awful, suppose it was just a black pit, or like birds huddled in the dust in a dark cupboard*” (Pereira, 1999: 11). “O Rosto de Deus”, com: “*He called himself a maimed monster and said he felt he was crammed with demons*” (Pereira, 1999: 77). A segunda parte tem como epígrafe a perturbadora frase: “*They are, quite unconsciously, terrifying, they are sibyls, priestesses, queens of the night, they are frightened of themselves, they need a man to calm them and make them into friendly deities.*” (Pereira, 1999: 127)

11. Em *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, encontramos quatro citações iniciais, introduzindo cada uma das narrativas do livro. “Anamnese” é antecedida da seguinte frase de Iris Murdoch: “*You can't go through the looking-glass without cutting yourself*” (Pereira, 2000a: 11); “Flores para uma feiticeira”, pelas palavras de Ted Hughes: “*Bitches still sulk, rosebuds blow, / And we are devilled. And through these weep / Over our harms, who's to know / Where their feet dance while their heads sleep?*” (Pereira, 2000a: 55); novamente Iris Murdoch, na sentença que precede “Pássaro quase mortal da alma”: “*The death of God has set the angels free. And they are terrible*” (Pereira, 2000a: 97) e “Se eu morrer antes de acordar” é introduzida por belos e enigmáticos versos de Dante Gabriel Rossetti:

What, Jenny, are your lilies dead?

Aye, and the snow-white leaves are spread

Like winter on the garden-bed.

But you had roses left in May, -

⁷⁴ Os contos incluídos em “Fairy Tales” já tinham sido publicados pela Black son Editores.

*They were not gone too. Jenny, nay,
But must your roses die, and those
Their purpled buds that should unclothe?
Even so; the leaves are curled apart,
Still red as from the broken heart,
And here's the naked stem of thorns.* (Pereira, 2000a: 143)

12. “*How can we know the dancer from the dance?*” (Pereira, 2000b: 9), último verso do poema “Among School Children” do poeta irlandês William Butler Yeats (1865 - 1939) é a epígrafe de *Até Que a Morte nos Separe*.

13. *O Vale dos Malditos* tem uma inscrição inicial de William Blake: “*Every Night and every Morn / Some to misery are Born; / Every Morn and every Night / Some are Born to sweet delight, / Some are Born to sweet delight, Some are Born to Endless Night*” (Pereira, 2000c: 5).

14. Composta por duas partes, uma das quais é a história já publicada com o título de *O Vale dos Malditos*, *A Dança dos Fantasmas* tem, nessa narrativa, a epígrafe já mencionada e, na primeira história, com título homónimo do livro em apreço, uma citação preliminar do prémio Nobel da Literatura Thomas Stearns Eliot (1948): “*We die with the dying: / See, they depart, and we go with them. / We are born with the dead: / See, they return, and bring us with them*” (Pereira, 2001a: 13).

15. Em *A Linguagem dos Pássaros*, Ana Teresa Pereira regressa às palavras de Iris Murdoch, numa epígrafe que tudo tem a ver com o título do livro e com uma temática recorrente na obra pereiriana, os anjos: “*... and men yearn to speak the language of angels*” (Pereira, 2001a: 7).

16. Quebrando completamente a característica pereiriana de usar epígrafes nos seus livros, *O Ponto de Vista dos Demónios* não tem nenhuma, talvez por se tratar de uma compilação de textos (com algumas alterações), saídos no jornal *Público*, entre 2000 e 2002.

17. Em *Intimações de Morte*, a epígrafe é um excerto do Salmo 139 “O Deus Omnipotente” (Bíblia, 1998: 984 - 985):

For you created my inmost being;

you knit me together in my mother's womb.
I praise you because I am fearfully and wonderfully made;
Your works are wonderful, I know that full well.
My frame was not hidden from you
When I was made in the secret place.
When I was woven together in the depths of the earth,
Your eyes saw my unformed body.
All the days ordained for me to were written in your book
before one of them come to be."
*Psalm 139*⁷⁵ (Pereira, 2002: 12)

A explicação dada em relação a este salmo indica que o mesmo se desenvolve com as “características de uma meditação sapiencial sobre o papel de Deus na condução da vida humana e sobre os profundos e insondáveis caminhos por onde Ele a conduz. A atitude sugerida é a de uma entrega total a essa sabedoria” (Bíblia, 1998: 984). Porém, como se pode verificar, faltam os versos finais da estrofe: “How precious to me are your thoughts, God! / How vast is the sum of them! / Were I to count them, / they would outnumber the grains of sand / when I awake, I am still with you”⁷⁶, o que é significativo em Ana Teresa Pereira, uma vez que esta epígrafe se relaciona direta e expressivamente com a dedicatória deste livro: “para Iris Murdoch”.

De todas as alusões que Ana Teresa Pereira faz ao longo das suas histórias, e que estudaremos na nossa tese e neste capítulo em particular, deve-se destacar a que perpassa grande parte da obra da autora nascida na madeira, evidente já nas citações preliminares: a imagem da escritora e filósofa irlandesa Iris Murdoch (1919 – 1999), conhecida pelos seus romances filosóficos. Esta afinidade ultrapassa a mera relação autor / leitor ou mesmo a de

⁷⁵ Repare-se que até o excerto utilizado é de uma versão inglesa da *Bíblia*. Tradução: Excerto do Salmo 139 “Tu plasmaste as entranhas do meu ser / e formaste-me no seio de minha mãe. / Dou-te graças por tão espantosas maravilhas; / admiráveis são as tuas obras. / Quando os meus ossos estavam a ser formados, / e eu, em segredo me desenvolvia, / tecido nas profundezas da terra, / nada disso era oculto. / Os teus olhos viram-me em embrião. / Tudo isso estava escrito no teu livro.” (Bíblia, 1998: 985).

⁷⁶ Psalm 139. Versos finais da estrofe que foram omissos. (*Bíblia*, Salmo 139, disponível <http://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm+139&version=NIV>, consulta a 04/03/2012).

uma escritora que influencia a outra, como se pode verificar no livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar*: “– You were once adored. Tu és adorada...” (Pereira, 2000a: 184).

A forma como a escritora irlandesa emerge no texto (e ao longo da obra) revela a imensa admiração, quase uma forma de veneração por parte de Ana Teresa Pereira. A elegia começa com a presença das referências introdutórias, que servem de epígrafe ao primeiro e terceiro contos daquela narrativa, e culmina no conto que dá título ao livro, porquanto se une, na personagem Iris, a história de Iris Murdoch (ou a interpretação que Ana Teresa Pereira faz de parte da vida da autora de *O Tempo dos Anjos*) com as suas próprias histórias e paixões. Iris é Iris Murdoch, mas é, similarmente, Ana Teresa Pereira, na medida em que as personagens e os textos parecem revelar a imagem da escritora, como se pode verificar em diversos momentos da obra, dos quais se destaca, por exemplo, este excerto de *Se Eu Morrer Antes de Acordar*: “E não havia nenhum escritor vivo que lhe fizesse falta. Ted Hughes morrera, e Marguerite Duras, e a escritora que mais amava, e nenhum deles escreveria um próximo livro (...)” (Pereira, 2000a: 170).

A própria escritora afirma que “tudo o que escrevemos é autobiográfico” (Nunes, 2008: 11). Destarte, a menção constante a Iris Murdoch, acompanhada por muitas outras referências e citações, transforma a obra numa imensa antologia de afetos e fruições pessoais.⁷⁷

Como afirma Helena Barbas no texto “Anjos mais ou menos caídos, dois livros de Ana Teresa Pereira com sombras de Iris Murdoch”,

É a esta autora [Iris Murdoch] que dedica *Intimações de Morte*, que traz como epígrafe o Salmo 139 (em inglês): “porque criaste o meu ser mais interior...”, aqui a declaração de uma poética. O romance tem por heroína Jane Frost, talvez avatar de Murdoch, talvez duplo de Ana Teresa. Uma viagem da infância à idade adulta, uma educação sentimental ponteada mais uma vez e sempre por todas as artes, por mais uns anjos, um Michael e um Tom – nomes de outras histórias a desempenhar diferentes funções. (Barbas, 2003: 48)

18. Como já foi referido, a obra *Contos de Ana Teresa Pereira* reúne, num só volume, alguns textos publicados na Relógio D’Água e noutras editoras. As epígrafes são,

⁷⁷ William Irish (1903 - 1968) é, do mesmo modo, uma das mais recorrentes referências. Paira em *Até Que a Morte Nos Separe* como noutros textos da autora, nomeadamente logo no primeiro livro *Matar a Imagem*: “E William Irish... Eu era ainda menina quando lera *If I Should Die Before I Awake*” (Pereira, 1989: 22). O mesmo acontece em *Se Eu Morrer Antes de Acordar* que tem exatamente o título do conto de William Irish, publicado em 1937.

maioritariamente, citações de Iris Murdoch, mas são, igualmente, chamadas ao livro palavras de Rilke e Dante Gabriel Rossetti.

19. *Se Nos Encontrarmos de Novo* é um livro também dedicado a Iris Murdoch e tem como citação preliminar o seguinte poema de Robert Louis Stevenson:

“My house, I say”

My house, I say. But hark to the sunny doves

That makes my roof the arena of their loves,

That gyre about the gable all day long

And fill the chimneys with their murmurous song:

Our house, they say; and mine, the cat declares

And spreads his golden fleece upon the chairs;

And mine the dog, and rises stiff with wrath

If any alien foot profane the path.

So, too, the buck that trimmed my terraces,

Our whilom gardener, called the garden his;

Who now, deposed, surveys my plain abode

And his late kingdom, only from the road. (Pereira, 2004: 9)

20. *O Mar de Gelo* tem uma epígrafe da escritora irlandesa Elizabeth Bowen⁷⁸ que vem ao encontro de uma das ideias fundamentais da obra pereiriana, a importância da paixão, das paixões, na vida das pessoas: *“We are minor in everything but our passions”* (Pereira, 2005a: 9).

21. Em *O Sentido da Neve*, coletânea que reúne as crônicas da autora saídas no jornal *Público*, entre 2002 e 2004, a inscrição preliminar é, reiteradamente, um excerto de palavras de Iris Murdoch: *“It sounds different tonight. / What does? / The world. / It’s*

⁷⁸ Elizabeth Bowen, cujo nome completo era Elizabeth Dorothea Cole Bowen, nasceu, em 1899, em Dublin, e morreu, em 1973, em Londres. “British novelist and short-story writer who employed a finely wrought prose style in fictions frequently detailing uneasy and unfulfilling relationships among the upper-middle class. *The Death of the Heart* (1938), the title of one of her most highly praised novels, might have served for most of them”. (Informação disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/76126/Elizabeth-Bowen>>, consulta a 04/03/2012).

snowing.” (Pereira, 2005b: 9), que inspiram a introdução de uma temática que passará a ser uma das paixões de Ana Teresa Pereira: a neve.

22. Como já tivemos oportunidade de verificar, *Histórias Policiais* é um livro composto por um texto inicial intitulado “Os insuspeitos” e três novelas: “Numa manhã fria” e duas outras (“A noite dá-me um nome” e “A cidade fantasma”) das quais tinha havido uma primeira publicação, na Editorial Caminho, em 1993. “Uma manhã fria” tem uma epígrafe de Edgar Allan Poe, autor referencial na obra pereiriana: “*All we see, and all we seem, / are but a dream. / A dream within a dream*” (Pereira, 2006a: 25). “A Noite dá-me um nome” é antecedida pelos inquietantes versos de Rilke, que já haviam precedido *A Cidade Fantasma*:

*Quando os relógios batem tão perto
Como dentro do próprio coração,
e as coisas com vozes débeis
perguntam umas às outras:
– Estás aí? – :
então não sou o mesmo que de manhã acordou,
a noite dá-me um nome
que nenhum daqueles a quem de dia falei
ouviria sem angústia –
Cada porta
Cede dentro de mim...”* (Pereira, 2006a: 105)

Palavras daquele que é considerado como um dos maiores escritores americanos do século XX, Francis Scott Fitzgerald (1896 - 1940) antecipam, de forma perturbante, a narrativa “A cidade fantasma”: “*In a real dark night of the soul it is always three o’clock in the morning, day after day*” (Pereira, 2006a: 175).

O texto introdutório de *Histórias Policiais* tem uma citação inicial que em tudo se relaciona com o conteúdo tratado no mesmo, os gostos e preferências pessoais, neste caso específico no que diz respeito a romances policiais, porquanto apresenta o inventário de

Ana Teresa Pereira, “a minha lista” (Pereira: 2006a: 9 a 22), daqueles que considera serem os dez melhores romances desse subgênero literário:

“– *Mas se o senhor vai examinar situações impossíveis – interrompeu Pettis – para quê discutir a ficção policial?*

– *Porque – confessou o Dr. Fell francamente – estamos num romance policial e não queremos enganar o leitor fingindo que não estamos. Mas, para continuar: ao discutir os romances policiais, não é minha intenção tentar estabelecer regras. Pretendo falar apenas de gostos e preferências pessoais. Há mil e uma maneiras de construir enredos de um crime e todas estão correctas.*” (Pereira, 2006a: 9)

23. Não deixa de ser também extremamente significativa a epígrafe de *A Neve* uma vez que aponta para o que temos vindo a afirmar acerca da obra de Ana Teresa Pereira: “*I, painting from myself and to myself*” (Pereira, 2006b: 9), verso do poeta inglês do século XIX, Robert Browning (1812 - 1899), que terá afirmado que o grande objetivo da sua vida era, precisamente, procurar o significado da mesma. Escreveu, também, alguns poemas sobre teoria da arte (informação disponível em <<http://www.victorianweb.org/authors/rb/theme.html>>, consulta a 05/03/2012). Na página 35 de *A Neve*, encontramos a repetição do verso da citação inicial, mas complementada com outros dois versos do poema / monólogo dramático intitulado “Andrea del Sarto”: “*I, painting from myself and to myself, / Know what I do, am unmoved by men's blame / Or their praise either.*”⁷⁹ Há a referência a um quadro do pintor italiano Andrea del Sarto, na página 34, “algumas reproduções de quadros que ela conhecia da National Gallery, um Ticiano e um Andrea del Sarto” (Pereira, 2006b) e a menção a um livro de Alfred de Musset sobre Andrea del Sarto⁸⁰: “Rose lembrou-se da peça de teatro de Musset *Andrea del Sarto*: os anjos ficaram na terra por amor, ‘et tandis que ses frères remontaient au ciel, laissa tomber ses ailes d’or en poudre au pied de la beauté qu’il avait créé’”(Pereira, 2006b: 35).

24. No único livro publicado em 2007, *Quando atravessares o Rio*, dá-se uma mudança na fonte da epígrafe, sendo esta, ao contrário de todas as que vimos até aqui, não uma citação literária, mas palavras de um filme, o que em nada contraria o que temos

⁷⁹ O extenso poema “Andrea del Sarto” começa “But do not let us quarrel any more, / (...)” e termina “Because there’s still Lucrezia, — as I choose. / Again the Cousin’s whistle! Go, my Love.” Este poema é um dos monólogos dramáticos de Browning, “falado” pela voz do pintor renascentista Andrea del Sarto.

⁸⁰ *André del Sarto* é um drama em três atos de Alfred de Musset, publicado em 1833 e representado em 1849, no qual Andrea del Sarto, traído pela sua mulher Lucrezia del Fede, acaba por se suicidar.

procurado demonstrar, quando afirmamos a paixão de Ana Teresa Pereira por todas as artes, arrebatamento do qual se destaca, frequentemente, o Cinema: “You are who you meet.” (Pereira, 2007: 9). Indica-se, após a citação, entre parêntesis: “(do filme *10 Items or Less*)”. Este filme, de 2006, foi realizado por Brad Silberling (n. 1963), conhecido por filmes como *Gaspar* (1995); *City of Angels* (1998); *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* (2004) e *Land of the Lost* (2009), entre outros. Acerca de *10 Items or Less* pode acrescentar-se a seguinte sinopse, de que se destaca a última frase no contexto desta análise:

A well-known actor, who hasn't accepted a role in four years, is considering a project. The cousin of the director drives him to Archie's Ranch Market, in Carson, and drops him off to do a little research. He's fascinated by one of the checkers, Scarlet, a young woman from Spain with a preternatural ability to ring up items at the cash register. She hates her job, stuck at the 10 items or less lane. The actor chats her up, and when her shift ends, he asks for a ride. In the course of the afternoon, he helps her prepare for a job interview. She needs to have confidence, he needs to commit. **Human contact, however brief, can change people.** (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0499603/>>, consulta a 05/06/2012)

25. *O Fim de Lizzie* retoma dois textos que já tinham sido publicados, como afirmámos no capítulo I (“Numa Manhã Fria” era o texto inicial de *Histórias Policiais* e “O Fim de Lizzie” tinha sido divulgado no suplemento *Actual* do jornal *Expresso*, numa versão mais sucinta). “Numa Manhã Fria” tem como epígrafe versos de Edgar Allan Poe: “*All we see, and all we seem, / are but a dream. / A dream within a dream*” (Pereira, 2008a: 9) e a parte que tem título homónimo ao do livro é antecedida por versos do poeta e escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850 - 1894)⁸¹: “*And all around I heard you pass, / like ladies' skirts across the grass*” (Pereira 2008a: 89), excerto da estrofe do poema “The wind.”⁸²

26. O livro que tem, em nossa opinião, um dos mais belos títulos da obra pereiriana, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, apresenta uma epígrafe do extraordinário

⁸¹ Algumas das obras mais importantes de R. L. Stevensen são: *Treasure Island* (1883) e *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886).

⁸² Estrofe do poema “The Wind”(A *Child's Garden of Verses*, 1884 - 1887): “I saw you toss the kites on high / And blow the birds about the sky; / And all around I heard you pass, / Like ladies' skirts across the grass / O wind, a-blowing all day long, / O wind, that sings so loud a song!” (Acesso ao livro completo em <<http://books.google.pt/books>>, download e consulta de parte do livro em maio de 2012)

poeta e pintor inglês William Blake (1757 - 1827)⁸³: “*Fiery the Angels rose, and as they rose deep thunder roll’d / Around their shores (...)*” (Pereira, 2008b: 9).

27. *As Duas Casas* é a reedição de narrativas dos livros *A Casa das Sombras* e *A Casa do Nevoeiro* e não contém nenhuma citação inicial introdutória aos textos.

28. Os dois primeiros contos de *O Fim de Lizze e Outras Histórias* já tinham sido publicados. A história inédita presente neste livro intitula-se “O Sonho do Unicórnio” e tem como epígrafe as palavras de Sherlock Holmes, personagem de ficção da literatura britânica, criada pelo médico e escritor Sir Arthur Conan Doyle: “*Art in the blood is liable to make the strangest forms*” (Pereira, 2009b: 141).

29. Este procedimento mantém-se nas obras que saíram após 2009: *Inverness* tem uma inscrição inicial extraída da obra de William Shakespeare *Hamlet*; *A Outra*, uma citação inicial de Henry James; *A Pantera*, uma frase da série televisiva britânica *Waking the Dead* (Season 4, Episode 1) e *O Lago*, palavras do extraordinário bailarino russo Rudolf Nureyev⁸⁴: “*I dance best when I am tired*”

A análise que acabámos de fazer permite concluir, uma vez mais, que a cosmovisão que molda a existência da escritora, e marca o seu universo existencial e literário, é a sua grande paixão pela Arte e que mesmo os intertextos explícitos provêm sempre do mundo da Literatura, da Pintura e do Cinema (bem como da Música, do Teatro e, igualmente, de outras artes).

⁸³ Recorde-se que W. Blake, que foi considerado um “visionário” (Janson, 1998: 584), era um grande admirador da Idade Média e inspirava-se em fontes maneiristas. No seu conhecido quadro, *O Ancião*, o compasso simbólico da figura aí representada “provém da representação medieval do Senhor como arquitecto do universo (...), mas na mitologia de Blake representa antes o poder da razão, que o poeta considerava destrutiva por sufocar a visão e a inspiração. Para Blake, a ‘visão interior’ era primordial (...)” (Janson, 1998: 593).

⁸⁴ Pode ler-se na página oficial de Nureyev a seguinte referência à excelência e tenacidade deste artista: “No male dancer ever had more influence on the history, style and public perception of ballet than Rudolf Nureyev. (...) By indefatigably performing a uniquely wide repertoire night after night, month after month, year after year, all over the world, he reached a wider audience than any rival, to which must be added millions more who saw him only in films and on television, (he was filmed more than any other dancer before or probably since). But more important than the size of his audience was the effect on them of his charismatic personality and the utter dedication with which he performed. His own idiosyncratic way of putting it was that ‘every step must be sprayed with your blood’” (Informação disponível em <<http://www.nureyev.org/rudolf-nureyev-biography-introduction/>>, consulta a 19/01/2013).

2. Intertextos “explícitos” e “implícitos” em *Matar a Imagem*: obra inicial do percurso literário deliberadamente obsessivo, marcado pela paixão pela Arte

Assim como a presença e a ação dos intertextos se pode “manifestar de modo explícito” (Aguar e Silva, 1997: 631), também a *intertextualidade* “pode actuar, todavia, de modo implícito, oculto ou dissimulado: assim sucede com a *alusão* (...), com as referências crípticas, de natureza hermética e iniciática, a outros textos (...)” (Aguar e Silva, 1997: 632).

Contudo, em Ana Teresa Pereira existe apenas um método que se aproxima de uma intertextualidade implícita, porquanto, como já afirmámos, à medida que nos embrenhamos nas histórias pereirianas, descobrimos claramente que a leitura que a escritora faz da vida tem a ver, em grande medida e especialmente, com a sua leitura dos livros e, de igual modo, com a interpretação que faz dos quadros dos pintores, que tanto aprecia, dos filmes dos seus realizadores de eleição e, ainda, de determinadas composições musicais que vai evocando, numa espécie de melodia de fundo, ao longo da sua obra, onde todavia existem muitas referências, mais ou menos claras, aos mesmos.

Revela-se, nos textos, a certeza de que toda a experiência da escritora é feita não só de factos, do que lhe acontece na sua existência concreta, mas também do que sucede nos livros, que leu e lê, nos quadros que tanto aprecia ou nos filmes que viu e continua a ver. Como já foi referido, Ana Teresa Pereira cresceu no meio de livros de autores de língua inglesa que marcaram decisivamente a sua vida e a sua obra, como a própria afirma em mais do que uma ocasião. Este pormenor circunscreve, também, o universo existencial das personagens das narrativas como as próprias anunciam. Atente-se, por exemplo, no seguinte excerto de *A Última História*: “lera novelas de Henry James e vira filmes de Hitchcock, estudara criminologia, histórias de crimes célebres. E lera muitos poemas negros, sobre a morte e os fantasmas” (Pereira, 1991a: 47).

A referência aos criadores e artistas que moldam o universo literário das personagens (e o seu próprio) é uma característica fundamental da obra desta escritora que utiliza ou se refere ao discurso e à obra do “outro”, numa acumulação de planos distintos de uma mesma realidade. Os textos aduzidos passam a constituir o seu próprio texto, resultando o enunciado de outros enunciados, mas, essencialmente, da leitura muito pessoal das obras dos criadores que foram preenchendo a sua vida desde a infância, bem

como de experiências e de estéticas que a autora interliga. Ana Teresa Pereira vai, pois, muito para além da mera intertextualidade (que encontramos, claramente, nas epígrafes dos livros, nas citações, nas paráfrases e na recorrência a características do género policial e fantástico, bem como nos títulos e nas capas dos livros), porquanto refere constantemente as suas inspirações. Fala dos escritores, pensadores e artistas de que gosta sem qualquer presunção, citando-os com à vontade na língua original dos mesmos, sobretudo os ingleses. Diluem-se, na obra, citações e evocam-se, continuamente, discursos, mais ou menos ocultos, de Literatura, de Cinema, de Pintura e de Música. Numa constante associação, somos confrontados com alusões a poetas, escritores, filósofos, pintores, realizadores de cinema e músicos, mas, também, somos surpreendidos com excertos ou sínteses de narrativas, de livros e de filmes (verdadeiros ou arquitetados por Ana Teresa Pereira), bem como alusões a situações, a espaços e a personagens ficcionais.

A paixão pela Arte revela-se logo no primeiro livro, *Matar a Imagem*, que funciona como uma espécie de iniciação ao itinerário literário desta escritora, o princípio de um percurso deliberadamente obsessivo, circular e labiríntico.

De forma similar à personagem principal deste livro, que faz, como afirma Rui Magalhães, “uma viagem iniciática que a leva da grande cidade à ilha mítica” (1999b: 24) e que pode ser interpretada, simbolicamente, como a procura de uma “identidade extraordinária” em termos “sensíveis”, também neste livro de Ana Teresa Pereira reside a génese daquela que virá a ser a produção literária pereiriana posterior. A referência à “ilha mítica” surge neste primeiro livro e esse lugar passará a ser o espaço singular e especial das diegeses posteriores, ainda que essa *ilha* não seja sempre exatamente a mesma.

A escritora inicia ela própria, com este livro, uma viagem simbólica que irá permitir a expressão das suas paixões e obsessões e dar início à composição de uma imagem (imagens) que o leitor assíduo irá desvendando.

Para Rita, a personagem principal de *Matar a Imagem*, a exterioridade é completamente impossível, uma vez que ela vive inteiramente dentro das histórias que lê, das que escreve e das que cria para poder existir.

Esta inevitabilidade de viver dentro da história revela, igualmente, a lógica fundamental da obra de Ana Teresa Pereira. Por essa razão, *Matar a Imagem* funciona como a entrada no mito que irá ser a sua obra e que lhe permitirá escrever o(s) seu(s) duplo(s). Usando as palavras de Rui Magalhães, sobre a história de *Matar a Imagem*,

podemos considerar, analogamente, esta obra como o início da multiplicação dos “espaços até ao infinito” (Magalhães, 1999b: 24). Este livro é, assim, *o princípio* do percurso literário obsessivo, misterioso, circular e labiríntico.

Matar a Imagem é o começo de um caminho que percorre todas as realidades e torna as palavras símbolos. É o início de um trajeto literário que coloca o fantástico como género de eleição, capaz de levar a escritora, através das suas personagens, à “experiência dos limites da realidade” (Magalhães, 1999b: 29) que envolve ou se realiza na “confrontação com o eu, como descida aos infernos da identidade e da dualidade” (Magalhães, 1999b: 29).

À semelhança da sua criadora, *a(s) personagem(ns)* das narrativas de Ana Teresa Pereira são seres especiais e têm características peculiares. Sempre artistas, sobretudo escritores, mas também escultores, pintores, atores ou realizadores de cinema, constroem a sua existência *sui generis* à volta do mundo da Arte, revelando, dessa forma, um universo cultural amplo e complexo que se manifesta na constante referência a nomes e obras, ou excertos de obras, mais ou menos conhecidos do leitor. Porém, nos livros de Ana Teresa Pereira, acontece, como temos vindo a referir, mais do que um mero diálogo que ocorre entre textos e outras formas de expressão artística, como composições musicais, quadros ou filmes, por exemplo. Este aspeto vai ter reflexos na relação que o leitor passará a manter com as narrativas, uma vez que ao mesmo é exigido, para além de um conhecimento mais ou menos amplo do Mundo, um saber prévio acerca do universo da Arte que permita identificar as alusões sistemáticas, tendo em conta que, ao contrário do texto científico, em que há a referência explícita das obras e dos autores citados, as menções são, nos textos literários, muitas vezes implícitas.

Desta forma, entre estes textos e o leitor deverá ocorrer, obrigatoriamente, a partilha de um conhecimento comum ao nível do mundo da Arte, especificamente no que diz respeito às áreas da Literatura, da Pintura, da Música e do Cinema. Por outro lado, as referências constantes funcionam como uma forma de persuasão do leitor que se vê compelido a investigar sobre os autores ou as obras que desconhece, mas que as personagens destes textos mencionam repetidamente e que moldam os seus universos existenciais, processo que leva também o leitor a amar esses criadores e essas obras, sistematicamente aludidas ou apenas sugeridas.

Podemos afirmar que, em Ana Teresa Pereira, a repetição de nomes, a recorrência a intertextos e a influências admitidas funcionam como elementos fundamentais do seu modo de escrita, daquele a que chamamos o “*sistema poético*” pereiriano.⁸⁵ A este respeito, Rui Magalhães chama a atenção para a questão da análise destas influências, afirmando que há “um curioso mecanismo de projecção” que leva a autora a ler as obras que refere “de uma forma absolutamente pessoal que lhes confere uma dimensão que não está presente nelas ou, se o está, não constitui o seu modo natural de ser” (1999b: 24). Este tipo de procedimento pode ser entendido, com maior facilidade, se recordarmos uma inaudita “teoria hermenêutica”, enunciada, pela narradora de *As Personagens*, no seguinte excerto:

À tarde, ficavam na biblioteca. Ele fazia-a ler durante horas, e depois ensinava-a a representar. E à noite fazia-a ver os seus filmes, todos os que ele amava, forçava a amá-los também. Mostrava-lhe as histórias paralelas, invisíveis, que eles escondiam. E forçava-a a amá-los também. (Pereira, 1990: 132)

O que aqui se afirma, relativamente às personagens do segundo livro de Ana Teresa Pereira, assenta perfeitamente no que parece pretender a escritora em relação aos *seus leitores*. Os textos induzem os leitores a descobrir a identidade e a obra dos autores constantemente referidos, a ver os filmes dos realizadores mencionados, a apreciar os quadros dos pintores de eleição e a ouvir a música que tanto impressiona as personagens. Só assim o leitor conseguirá certificar-se ou descobrir, por exemplo, de que livros foram retiradas as epígrafes ou tentar perceber a maior parte das referências que aparecem ao longo da obra. No caso das citações preliminares, que são uma constante na obra, introduzindo cada um dos contos ou partes dos livros, cabe ao leitor tentar descobrir de que livro foram recolhidas, uma vez que Ana Teresa Pereira, à semelhança de muitos outros escritores, apenas refere o autor ou a obra. Em Ana Teresa Pereira, este aspeto reveste-se de um significado particular, tendo em conta que a escritora convoca, para o âmbito dos seus livros, os autores que ama, referindo-os e citando-os obsessivamente.

Um outro tópico que se deve destacar é que, inúmeras vezes, para além da referência e da citação, a escritora imagina e fantasia a partir da leitura que faz dessas obras, impelindo o leitor a *amá-las* também. Interliga, desta forma, realidade e ficção num jogo de subtil fingimento e encanto arrebatador. Noutras situações, escreve mesmo sobre

⁸⁵ Adotando a expressão de Rui Magalhães, como já referimos.

livros e filmes que nunca existiram, como a própria afirma: “Não sei se é visível a importância que Borges teve para mim, aprendi com ele a escrever sobre livros que não existem, sobre filmes que não existem. Uma vez escrevi uma crônica sobre ele e mencionei um livro que não existia (...)” (Nunes, 2008: 11).

A Arte é fundamental para uma criadora que dedica a sua existência à leitura e à escrita, que gosta de conviver com os seus “fantasmas”, como atesta nas suas entrevistas, e que imagina o universo como uma infinita biblioteca, à semelhança do escritor, poeta, tradutor, ensaísta e crítico argentino, que tanto aprecia, Jorge Luis Borges (1899 – 1986). Recorde-se o que pensa um dos protagonistas da série de contos de aventura juvenil, de que é autora, que considera a biblioteca como um “paraíso”, de tal forma está contagiado por essa obsessão, quando se aventura a descobrir o segredo escondido numa biblioteca, que se revela magicamente como uma “floresta” de livros (Pereira, 1991c: 48). O mesmo se passa em *A Última História*, quando a narradora atesta: “O paraíso, pensou, tinha mesmo de ser uma biblioteca. Onde ela passaria a eternidade com Tom. Ou com Charlie. Era quase o mesmo” (Pereira, 1991a: 147).

Já na nossa dissertação de mestrado, havíamos afirmado que a escritora “utiliza o discurso do outro, numa acumulação de planos distintos de uma mesma realidade” (Sardo, 2001: 18), seguindo a opinião de Rui Magalhães quando referia que, depois, tudo funciona como um só texto, como um único discurso. No que diz respeito às referências intertextuais, como unitextuais, fundamentais na “*sistema poético*” pereiriano, é preciso recordar que esta problemática é colocada no plano da leitura, levando-nos a um mundo visto por dentro.

Intentando exemplificar claramente a obsessiva “intertextualidade” e “unitextualidade” em Ana Teresa Pereira, decidimos precisamente começar pela obra inicial para mostrar que nela se encontra, verdadeiramente, um percurso iniciático em diversas aceções da expressão (algumas já exploradas em textos nossos, bem como nos de outros estudiosos), e que todo este processo tem início no primeiro livro e jamais abandonará a escrita pereiriana.

Matar a Imagem tem, como já referimos, um excerto de *Hamlet* de William Shakespeare como epígrafe:

*O God, I could be bounded in a
nutshell, and count myself a*

king of infinite space,
where it not that I have bad
dreams. (Pereira, 1989: 5) ⁸⁶

Esta citação aponta para o comportamento genuíno *da(s) personagem(ns)* Rita e David/Tom (ou Rita/David/Tom) que uma análise detalhada deste primeiro livro permite perceber. Somos confrontados, desde a primeira página, com a presença de uma figura muito especial, em tudo relacionada com o universo da escrita e dos livros. Rita é uma jovem escritora que vivia “devorada” pelas histórias que escrevia, atormentada por “pensamentos desconexos (...) as personagens, os quadros (...)” que a feriam “como pedaços de vidro” (Pereira, 1989: 9).

Esta é a primeira personagem da galeria de Ana Teresa Pereira e aparece, como se conclui da análise do livro, ligada ao ambiente literário e à escrita. As características, que tornam *a(s) personagem(ns)* de Ana Teresa Pereira seres especiais, irão repetir-se ao longo de toda a obra posterior uma vez que as mesmas aparecerão sempre ligadas ao mundo da Arte.

Para Rita, o processo de escrita absorve toda a sua existência de tal forma se sente afastada da realidade física que a cerca, vivendo numa “quinta dimensão” (Pereira, 1989: 10), como a própria assegura. Enquanto escreve, encontra-se para além das quatro dimensões do espaço/tempo, vive na “quinta dimensão”, aquela que não se deteta experimentalmente. É nessa dimensão que Rita, através da imaginação transcendental, consegue expandir a experiência possível da escrita, forçando as barreiras entre o imaginável e o concebível.

A expressão “quinta dimensão” também pode ser entendida como uma referência implícita à série *A Quinta Dimensão* (Pereira, 1989: 34 e 52). *The Twilight Zone*⁸⁷ é uma

⁸⁶ William Shakespeare (1994), *Hamlet*. London: Penguin Books, p. 68; (1983), *Hamlet*. Lisboa: Círculo de Leitores. Tradução de D. Luís de Bragança: “Acharia vasto reino numa casca de noz, se não fossem os meus terríveis sonhos”, p. 75.

⁸⁷ *The Twilight Zone* foi uma série exibida, no canal CBS TV Network nos Estados Unidos, entre 1959 e 1964, criada por Rod Serling e realizada por Stuart Rosenberg. Apresentava histórias de ficção científica e terror. Em 1985, foi feita uma nova série de *The Twilight Zone*, a cores e com episódios de duração aproximada de uma hora. Passou, também na CBS, entre 1985 e 1987. Ainda antes de esta série ser transmitida, foi feito, em 1983, nos Estados Unidos da América, um filme chamado *Twilight Zone - The Movie*, composto por quatro histórias. A produção coube a Steven Spielberg, que realizou um dos episódios, enquanto os outros três estiveram a cargo de John Landis, Joe Dante e George Miller. (Informação disponível em <<http://www.twilightzonemuseum.com>> e <<http://www.twilightzone.org>>, consulta a 16/07/2008). Leia-

série que se enquadra no género predominante das referências ao longo do texto, um vez que os episódios originais, que eram a preto e branco e duravam cerca de meia hora, contavam uma história de terror e de suspense (embora também de um certo humor), estilos utilizados para um tema que, como o próprio nome indica, se baseia naquilo que ultrapassa a perceção e o entendimento humanos.

Para escrever, Rita precisa de estar nessa dimensão que a faz esquecer o mundo real. Para além disso, a escrita é, para esta personagem, um processo esgotante que a mesma compara a uma espécie de vampirismo que lhe suga todas as energias, deprimindo-a violentamente.

As referências ao domínio artístico iniciam-se logo na primeira página. Rita recorda Woody Allen (n. 1935) a propósito de uma história de vampiros que o mesmo escrevera. Esta referência ao escritor, ator, músico e realizador de cinema norte-americano marca o início de um procedimento que, como já referimos, distinguirá toda a posterior construção literária de Ana Teresa Pereira, um método que a escritora jamais abandonará e que diferenciará a sua escrita obsessiva.

Nesta alusão, evidencia-se a faceta de escritor de Woody Allen, especificamente no que diz respeito a um género que muito agrada a Ana Teresa Pereira e às suas personagens: as histórias de terror, em particular as histórias de vampiros. A este respeito, podemos referir que Woody Allen escreveu uma obra intitulada *Getting Even*⁸⁸ (que inclui um conto denominado “Count Dracula”) e, também, uma coleção de quinze histórias de terror, com o nome de *Great Ghost Stories*.⁸⁹

A partir daqui, as referências suceder-se-ão a um ritmo vertiginoso ao longo deste primeiro livro e dos livros seguintes.

Imediatamente, após esta primeira referência, surge a voz que ecoará, a par do Jazz, ao longo de *Matar a Imagem*. Trata-se das melodias do cantor, compositor, poeta e

se, ainda, o livro de Stewart T. Stanyard (2007), *Dimensions Behind The Twilight Zone, A Backstage Tribute to Television's Groundbreaking Series*, Ecw Press.

Em Portugal, a série chamava-se *A Quinta Dimensão* e foi apresentada, no segundo canal da RTP, durante a segunda metade dos anos oitenta.

⁸⁸ Allen Woody (1978), *Getting Even*. New York, Vintage Books/Random House.

⁸⁹ Allen Woody (1985), *Great Ghost Stories*. New York, Julian Messner. As histórias de *Great Ghost Stories* não são efetivamente muito assustadoras porque foram pensadas para crianças. A seleção das mesmas foi feita por Betty Ann Schwartz e inclui “Count Dracula” do livro *Getting Even*.

romancista canadiano Leonard Cohen (n. 1943)⁹⁰ “numa canção antiga” (Pereira, 1989: 10), incluindo, o texto em análise, excertos do poema da canção aludida, intitulada *Take this longing*. As palavras vêm ao encontro do pensamento da própria personagem, que considerava que a sua vida não fazia qualquer sentido: “*all the useless things my hands have done*” (Pereira, 1989: 10).

A escolha de Leonard Cohen não terá sido aleatória, porque, em Ana Teresa Pereira, todas as referências convergem para criadores que revestem características específicas que se prendem com o universo peculiar da própria escritora e das suas personagens. Leonard Cohen tem sido considerado como um dos mais importantes e influentes compositores contemporâneos, uma figura cujo trabalho, nas suas diversas vertentes, atinge grande mistério e profundidade de significado. A obra de Cohen explora, no seu conjunto, temas como a religião, a espiritualidade, o isolamento, a sexualidade e as consequências destes aspetos na vida humana, não perdendo nunca de vista que às incômodas questões que se podem colocar, a este respeito, apenas se podem dar respostas esquivas.

Nas páginas que se seguem, as alusões a escritores e a obras acumulam-se quase ininterruptamente. Na página 12, a referência ao livro do filósofo alemão Immanuel Kant (1724 – 1804), *A Crítica da Razão Pura*,⁹¹ surge para ajudar a caracterizar a personagem David/Tom, com quem Rita irá, posteriormente, casar-se. Ele lia aqueles “livros grandes e pesados” (Pereira, 1989: 12), enquanto Rita relia livros pequeninos como “*O Gosto Solitário do Orvalho* de Matsuo Bashô”⁹² (Pereira, 1989: 13).

⁹⁰Embora Leonard Cohen seja mais conhecido pelas suas canções, que alcançaram notoriedade tanto através das suas interpretações como na versão de outros intérpretes, começou a dedicar-se à música apenas depois dos trinta anos, quando já se tinha consagrado como autor de romances e livros de poesia. (Informação disponível em <<http://www.leonardcohen.com/>>, consulta a 10/07/2008; e em <<http://www.leonardcohenfiles.com/>>, consulta a 14/07/2008).

⁹¹ *A Crítica da Razão Pura* (*Kritik der Reinen Vernunft*), publicada inicialmente em 1781 com uma segunda edição em 1787, é considerada a obra mais influente e mais lida do filósofo Immanuel Kant e uma das mais influentes e importantes em toda a história da filosofia ocidental.

⁹² A editora Assírio & Alvim tem uma tradução desta obra de Matsuo Bashô, publicada em 1986, com o título *O Gosto Solitário do Orvalho*. Assírio & Alvim, Coleção: Gato Maltês. Matsuo Bashô, ou simplesmente Bashô (1644 - 1694) é considerado o poeta mais amado no Japão e talvez o poeta, não ocidental, mais famoso no mundo não oriental. Codificou e estabeleceu os cânones do tradicional “haikai japonês”. Haikai (*Haiku* ou *Haikai*) é uma forma poética de origem japonesa, surgida no século XVI, que valoriza a concisão e a objetividade e tem geralmente como tema a natureza ou as estações do ano. (Steven Carter, 1997, “On a Bare Branch: Bashô and the Haikai Profession”. *Journal of the American Oriental Society* 117: 57 - 69).

De forma a desvalorizar esses livros “grandes e pesados” (Pereira, 1989: 12) que David/Tom lia e os seus estudos de Filosofia, Rita deprecia Kant, fazendo uma referência ao livro *Do Assassínio como uma das Belas Artes* do autor e intelectual inglês Thomas De Quincey (1785 – 1859)⁹³. A referência a De Quincey é também importante no contexto da obra de Ana Teresa Pereira, porquanto este autor teve uma grande influência em escritores como Edgar Allan Poe (tal com em Fitz Hugh Ludlow, Charles Baudelaire e Nikolai Gogol), mas ainda maior em escritores do século XX como Jorge Luis Borges. Tanto Poe como Borges são autores fundamentais para a escritora e serão mencionados em diversas narrativas.

A partir da página 14, as referências sucedem-se para mostrar que a personagem principal acabava por viver “demasiado dentro dos livros” de tal forma que eram estes que “a marcavam para sempre” (Pereira, 1989: 14). A menção sub-reptícia ao poeta e escritor americano Edgar Allan Poe (1804 – 1849), que é considerado, a par do escritor francês Júlio Verne (1828 – 1905), como um dos precursores da ficção fantástica moderna, dá-se imediatamente a seguir, quando Rita recorda Chevalier Auguste Dupin, o detetive amador criado por Poe na trilogia *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Roget* (1842/43) e *The Purloined Letter* (1844). Estas obras figuram entre as primeiras reconhecidas como policiais, género literário de referência para Ana Teresa Pereira, como nos confessa na entrevista dada a Alexandra Lucas Coelho: “O meu pai (...) ensinou-me a não ter qualquer preconceito em relação a livros. Daí eu gostar de policiais (...)” (Coelho, 1999b: 2).

No mesmo parágrafo, prosseguem outras menções. Assoma Bill Bones, “o velho marinheiro de face queimada (...) [que] chegara à hospedaria Almirante Benbow na Enseada do Monte Negro” (Pereira, 1989: 14), uma clara alusão ao livro do poeta e escritor Robert Louis Stevenson (1850 – 1894), *A Ilha do Tesouro* (*Treasure Island* – 1883). Alude-se, depois, à “inquietante atmosfera da antiga casa em Essex” (*Id. Ibidem*) da

⁹³ Thomas de Quincey ficou conhecido pelo seu livro *Confessions of an English Opium-Eater* (1822). Escreveu, também, ensaios dos quais destacamos o referido em *Matar a Imagem, On Murder Considered as one of the Fine Arts* em 1827. Estes ensaios foram editados em 1971, pela Editorial Estampa, com o título *Do Assassínio como uma das Belas Artes*.

história de Henry James (1843 – 1916)⁹⁴, *The Turn of the Screw*, explicitamente mencionado e uma das presenças permanentes ao longo da obra pereiriana.

Logo na página seguinte, Rita relembra a obra do escritor britânico George Orwell (1903 – 1950),⁹⁵ *Animal Farm* (Pereira, 1989: 15), que a fazia invariavelmente pensar no “presidente do governo” da ilha de onde era originário David/Tom. Este apresenta-se como um dos raros momentos da obra desta escritora em que existe uma crítica de cariz sociopolítico, numa ligação direta à realidade social. A “ilha” é, aqui, facilmente identificada, como posteriormente a obra mostrará, com a Ilha da Madeira, lugar onde nasceu e vive Ana Teresa Pereira.

Nesta primeira obra, as referências surgem, como já se afirmou, de forma tão intensa que o leitor, ainda não refeito da dedução a respeito da que acaba de ler, se vê surpreendido por novas alusões e citações na língua original em que as obras foram escritas.

É desta forma que abre o capítulo II da parte I do livro em análise: “*Als das kind kind war*” (Pereira, 1989: 19), frase que se repete depois do parágrafo que segue a primeira citação.

“Como desejar morrer num mundo onde se fazem filmes destes?” (*Id. Ibidem*), interroga-se Rita quando assiste a um dos filmes mais poéticos da década de oitenta do século XX, dirigido por Wim Wenders (n. 1945) (disponível em <<http://www.wim-wenders.com/>>, consulta a 09/06/2009), denominado “*Der Himmell über Berlim. As Asas do Desejo*” (Pereira, 1989: 19).⁹⁶ Aqui, a escritora não se limita a colocar no texto a frase que dá início ao filme. Refere, ainda, o título do mesmo em alemão e em português, menciona um dos argumentistas, Peter Handke, e ainda nos conta o filme através do olhar

⁹⁴ Henry James (1843 - 1916) naturalizou-se britânico no fim de sua vida e foi autor de alguns dos romances, contos e críticas literárias mais importantes da Literatura de Língua Inglesa. Destaca-se a obra, repetidamente mencionada por Ana Teresa Pereira, *The Turn of the Screw*. Algumas das suas obras, nas quais está inserida a que acabamos de mencionar, foram adaptadas ao cinema.

⁹⁵ George Orwell é o pseudónimo de Eric Arthur Blair, romancista e ensaísta político que ficou conhecido pelas duas obras maiores: *Animal Farm*, de 1945, e *Nineteen Eighty-Four* de 1949. O livro *O Triunfo dos Porcos*, tradução portuguesa de *Animal Farm*, foi publicado, por exemplo, pelas Edições Europa-América, 1ª Edição de 1996.

⁹⁶ *A Asas do Desejo* é um filme alemão de 1987, dirigido por Wim Wenders e produzido pelo mesmo e por Anatole Dauman. O argumento é de Wim Wenders, Richard Reitinger e Peter Handke. A história passa-se na época posterior à Segunda Guerra Mundial, em Berlim, numa cidade desumanizada, onde dois anjos deambulam pela cidade. Invisíveis aos mortais, eles leem os seus pensamentos e tentam confortar a solidão e a depressão das almas que encontram. Entretanto, um dos anjos apaixonou-se por uma trapezista e deseja tornar-se humano para poder experimentar as sensações só acessíveis aos humanos (informação disponível em <<http://www.wim-wenders.com/>>, consulta a 09/06/2009).

e do sentir de Rita, que se deixa “embriagar pela fotografia a preto e branco, a música, a música do circo, as palavras de Peter Handke” (*Id. Ibidem*).

É mais uma vez a Arte, desta vez o Cinema, que vai influenciar as decisões tomadas pela personagem, levando-a a escolher entre dois caminhos “ser um poeta no mundo da palavra ou ser um poeta na vida. (...) viver ou escrever.” (Pereira, 1989: 20). Rita sentia que o seu papel tinha sido, até ali, “o do anjo solitário, o anjo da biblioteca, o espectador, o narrador...” (*Id. Ibidem*). Mas ela queria mudar de papel. Por essa razão, o facto dos anjos de Wenders poderem tornar-se humanos, e mais do que poderem, desejarem fazê-lo, leva Rita a querer “ser o outro anjo, não ser espectador mas ter uma história sua” (*Id. Ibidem*).

O filme traz à luz a questão de que, se os humanos são menos perfeitos por serem mortais, os anjos não são, ou pelo menos não se sentem, mais perfeitos por serem imortais. No texto de Ana Teresa Pereira, o escritor assume um papel idêntico ao do anjo e o ideal seria, então, para o Homem e para os Anjos, o equilíbrio, a aliança entre o espiritual e o corpóreo, o acesso a esses dois estados da existência. Para o escritor, a hipótese de possuir a capacidade de “ser poeta na vida real” (*Id. Ibidem*).

Neste filme sublime, Wenders joga com as duas realidades, fazendo, dos olhos do espectador, os olhos dos anjos e dos mortais. A alternância entre o preto e branco e a cor revela essa intenção. Os anjos veem o mundo a preto e branco. Têm a imortalidade, mas falta-lhes a cor. São criaturas celestiais, próximas do divino. Porém, não podem experimentar sensações tão primárias como o sabor do café ou a dor de bater com a cabeça. De forma análoga, Rita, enquanto escritora, sentia-se vivendo fora da realidade, porque a sua natureza a impedia de viver realmente, porque “vivía demasiado dentro dos livros” (Pereira, 1989: 14).

No filme, as crianças são um elemento fundamental, quer na criação do imaginário do filme, quer na exposição dos pensamentos das personagens. É da mente da criança que saem as interrogações mais profundas (“porque sou eu e não sou outro?”) e é dessa matéria que se constrói a narrativa do filme: a razão da existência, como lhe dar sentido ou como procurar a essência da vida. Uma série de interrogações intermináveis que levam a uma mesma conclusão: não existem seres perfeitos. São essas mesmas preocupações que assolam a personagem de *Matar a Imagem*. Contudo, a perfeição poderá ser alcançável pelo encontro com o outro. É precisamente esta impossibilidade que acabará por marcar a

existência de Rita que pretende, antagonicamente, “Encontrar alguém com quem se possa estar sozinho” (Pereira, 1989: 20).

No caso do filme de Wenders, haverá ainda a mencionar a excelente qualidade da fotografia, aliada a uma inquietante banda sonora, facto que produz um efeito onírico, como se o espetador fosse transportado para dentro da mente daquele que reflete. Este efeito parece ser, igualmente, procurado nos livros de Ana Teresa Pereira, começando por este que agora analisamos, através da forma como o texto é escrito, as características das personagens e as referências constantes em que o leitor se vê envolvido e que acabam por transportá-lo para universos variados, que apelam a realidades também elas distintas.

As saídas de Rita, na cidade que habita antes de casar com David/Tom, levam-na, de igual modo, a lugares onde a Arte, nas suas mais variadas formas, está presente, tais como os cinemas e as livrarias. Surgem registos explícitos a lugares de Lisboa: o cinema Quarteto, um alfarrabista na Calçada do Duque, uma livraria na Trindade. É interessante verificar que este procedimento aparecerá algumas vezes neste livro, sobretudo durante o tempo em que a ação se situa na capital portuguesa, e desaparecerá quando a personagem vai viver para a “ilha”, espaço privilegiado, excecional e mágico na obra de Ana Teresa Pereira. Só muito esporadicamente se voltarão a fazer referências claras a locais concretos e a usar topónimos. Os espaços são, na maioria das vezes, comparados a lugares literários ou cinematográficos.

Na livraria da Trindade, precisamente na estante dos policiais, Rita encontra um livro “que lera há muitos anos e que perdera algures: *The Hollow Man*” (Pereira, 1989: 21) do autor norte-americano de histórias de detetives John Dickson Carr (1906 – 1977).⁹⁷ Para além de estar presente a tradução portuguesa para o título da obra, “*Os Três Ataúdes*” (*Id. Ibidem*), surge a interpretação da personagem sobre o mesmo, “um jogo de sombras (de luz e sombra), quase irreal (...)” (*Id. Ibidem*), enquanto aperta, contra o peito, o livro que queria que servisse de modelo aos seus próprios.

John Dickson Carr é um dos escritores de eleição de Ana Teresa Pereira, como se verifica através das referências feitas ao longo da obra e, também, pelas afirmações proferidas pela própria escritora na entrevista que deu ao *JL Jornal de Letras, Artes e*

⁹⁷ John Dickson Carr publicou diversos livros sob vários pseudónimos: Carte Dickson, Carr Dickson e Roger Fairbairn. É considerado como um dos grandes autores dos chamados mistérios da “*Golden Age*”. Foi influenciado pelo trabalho de Gaston Leroux e de G. K. Chesterton. J. D. Carr modelou o seu detetive principal, Dr. Gideon Fell, a partir da obra de Chesterton. (Informação disponível em <<http://jdcarr.com/>>, consulta a 12/06/2009).

Ideias: “— Também há quem a considere sobretudo uma escritora de policiais: assenta-lhe a classificação? — Eu gostava muito. Mas nunca poderei escrever um livro tão bom como *O Enigma da Cripta* de John Dickson Carr” (Nunes, 2008: 11). Recorde-se que, no livro *Histórias Policiais*, de 2006, no primeiro texto intitulado “Os Insuspeitos”, Ana Teresa Pereira revela a sua lista “dos dez melhores romances policiais” (Pereira, 2006a: 9) na qual surge, em primeiro lugar, *The Burning Court*, *O Enigma da Cripta*, de John Dickson Carr (Pereira, 2006a: 22).

O género policial revela-se como aquele que a personagem de *Matar a Imagem* prefere. Por isso, recorda o primeiro que lera da escritora americana Carol Kendall (1917 - 2012)⁹⁸, autora de livros para crianças, “*Os Sete Ratinhos*” (Pereira: 1989: 21).⁹⁹

A relação que mantinha com esses livros era de encantamento e ficava-se a dever aos textos e, também, aos paratextos como as capas e os títulos (identicamente tão importantes na obra pereiriana), “títulos mágicos, arrepiantes ou poéticos... *He Who Whispers, Follow as the Night, The Room with Something Wrong*” (*Id. Ibidem*). *The Room with Something Wrong* é da autoria de Cornell Woolrich e tanto *He Who Whispers* (1946) como *The Hollow Man* (1935), por exemplo, são histórias de mistério de John Dickson Carr, que se encaixam nos chamados “crimes impossíveis”. O primeiro enquadra-se numa categoria de obras de John Dickson Carr que sugere que o crime é resultado de um ser sobrenatural, neste caso, um vampiro. O segundo, publicado nos Estados Unidos com o título *The Three Coffins* (1935), foi frequentemente considerado como o melhor dos “locked room mysteries”,¹⁰⁰ subgénero que paira ao longo de diversos livros de Ana Teresa

⁹⁸ A escritora Carol Kendall (1917 - 2012) começou por escrever livros para adultos, como, por exemplo, “*The Black Seven* (1946) and *The Baby Snatcher* (1952), mas compreendeu “after casting a twelve-year-old boy as her detective, that she wanted to write for children. (...) After travels to far-flung places (Easter Island was a favorite) and many visits to China, Siggy became interested in folk tales and proceeded to publish *Haunting Tales from Japan* (1985) and *The Wedding of the Rat Family* (1988). She translated and retold, with co-author Yao-wan Li, two collections of folk tales: *Sweet and Sour: Tales of China and Cinnamon Moon*.” (Informação disponível em <http://obituaries.ljworld.com/obituaries/ljworld/obituary.aspx?n=carol-kendall&pid=158795513#fb> Logged Out, consulta a 20/01/2013).

⁹⁹ A referência é ao livro de Carol Kendall (em Portugal, intitula-se *Os Sete Ratinhos*, Editora Minerva) cujo título original é *The Wedding of the Rat Family* (1988), Atheneum Books for Young Readers. ISBN: 0-689-50450-0 / 978-0-689-50450-1 (Edição dos Estados Unidos da América). O livro tem ilustrações de James Watts. (Informação disponível em <http://www.fantasticfiction.co.uk/k/carol-kendall/wedding-of-rat-family.htm>, consulta a 12/06/2009 e 20/01/2013).

¹⁰⁰ A propósito de “locked room mysteries”, veja-se o livro, listado na bibliografia final, *Death Locked In - An Anthology of Locked Room Stories*, uma antologia, com 553 páginas, contendo vinte e quatro histórias de diversos autores como Wilkie Collins (*A Terribly Strange Bed*); G. K. Chesterton (*The Invisible Man*); Cornell Woolrich (*The Room with Something Wrong*), e ainda outros dos quais destacaríamos John Dickson Carr.

Pereira. Em mais do que um dos seus livros, aparecem referências ao “quarto fechado”, a começar, precisamente, em *Matar a Imagem*.

O capítulo V da parte III inicia-se, mesmo, com a seguinte frase:

Sempre havia gostado de histórias de quartos fechados (...). Talvez ‘quarto fechado’ fossem duas palavras que mexiam com ela, palavras *unheimliche*, palavras que lhe despertavam a ‘inquietante estranheza’. Havia outras: duplo, espelho, labirinto (...). (Pereira, 1989: 157)

A catadupa de menções continua na página 21, quando Rita recorda mais algumas das personagens ficcionais (os famosos detetives) com as quais “crescera (...) Ellery Queen¹⁰¹, Charlie Chan¹⁰², Hercule Poirot¹⁰³...” (Pereira, 1989: 157) e que a tinham influenciado na redação de algumas “histórias estranhas de crimes em quartos fechados, estranguladores que assobiavam ao afastar-se das suas vítimas, de detectives que jogavam xadrez e descobriam assassinos sem sair de casa” (Pereira, 1989: 21).

As alusões continuam, obsessivamente, aos “assassinatos em quartos fechados” (Pereira, 1989: 21), a Poe e ao jornalista francês e autor de romances de mistério Gaston Leroux (1868 – 1927)¹⁰⁴, em particular àquele que é considerado como um dos primeiros romances de crimes em “quartos fechados”: “*O Mistério do Quarto Amarelo*” (*Id. Ibidem*). A ideia do “quarto fechado” é, pois, fundamental neste como em outros livros de Ana Teresa Pereira.

É interessante verificar que Rita alude, indistintamente, aos autores e às obras, assim como às personagens dessas mesmas obras, no caso presente, sobretudo aos detetives e heróis das histórias que a encantam. Assim, volta a falar de John Dickson Carr e

¹⁰¹ Ellery Queen é um dos heterónimos coletivos, criado, em 1929, pelos primos Frederic Dannay e Manfred B. Lee, dois prolíficos escritores norte-americanos de romances policiais. É, ao mesmo tempo, uma personagem dos romances produzidos por estes autores. Os romances de Queen são exemplo do clássico *fair play* das novelas policiais de mistério, em especial durante aquela que ficou conhecida como a “*Golden Age*” dos romances de mistério. Estes livros eram um *puzzle* intelectualmente desafiante porque os leitores tinham acesso às pistas da mesma forma que o detetive protagonista da ação.

¹⁰² Charlie Chan é um detetive ficcional, nascido na China e que foi viver para o Havai ainda muito jovem. Esta personagem foi criada por Earl Derr Biggers. (informação disponível em <<http://www.charliechan.net/>>, consulta a 21/07/2008). Diversas obras de Biggers foram adaptadas ao cinema e, também, a séries radiofónicas entre os anos trinta e quarenta do século XX.

¹⁰³ Hercule Poirot é o grande detetive fictício e protagonista da maioria dos livros de Agatha Christie. Um grande número das obras onde Poirot aparece tornaram-se filmes, séries de televisão, de rádio e de teatro.

¹⁰⁴ O primeiro romance de Gaston Leroux foi escrito em 1907 e é precisamente aquele a que se refere Rita: *Le Mystère de la Chambre Jaune* (*The Mystery of the Yellow Room*), mas a sua obra mais conhecida foi *O Fantasma da Ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra*; *The Phantom of the Opera*), escrito em 1910.

do detetive ficcional Dr. Gideon Fell (personagem baseada no escritor G. K Chesterton) e, ainda, do detetive Sir Henry Merrivale, criado pelo pseudónimo de John Dickson Carr, Carter Dickson.

Segue-se a menção a William Irish (pseudónimo de Cornell Woolrich) e àquela que é, como já afirmámos, uma marca inultrapassável na obra de Ana Teresa Pereira, o conto¹⁰⁵ (*short story*) *If I Should Die Before I Awake*. Rita recorda, também, o que considera como “o mais estranho dos policiais (talvez porque não era um policial): *I Married a Dead Man*” (Pereira, 1989: 22), escrito por Cornell Woolrich. Ao mesmo tempo, a personagem dá-nos a sua opinião acerca do autor, afirmando que Irish, embora não tivesse sido “um Fitzgerald”, “criara um universo que não se parecia com nada” (*Id. Ibidem*). Esta aproximação de Woolrich ao escritor Francis Scott Fitzgerald (1896 – 1940) explica-se, por um lado, pelo facto do trabalho do “poeta das sombras” ir na tradição do de Fitzgerald (também escritor de romances e *short stories*), por outro, parece-nos ser uma forma de enaltecer a obra do primeiro, comparando-o àquele que é considerado como um dos grandes escritores norte-americanos do século XX.

Rita fala, depois, em “Hammet” [*sic*] (*Id. Ibidem*), para justificar a sua preferência pela linha não americana dos romances policiais. Esta afirmação parece controversa, uma vez que, ao recordar os livros que leu e as personalidades ficcionais que marcaram a sua vida, a personagem de *Matar a Imagem* faz inúmeras referências aos escritores americanos, embora, similarmente, aos europeus. Ao recordar Hammett está a evocar aquele que é considerado “the dean of ‘hardboiled’ school of detective fiction” (Layman e Brucoli, 2001: 225), Samuel Dashiell Hammett (1894 – 1961), e compara as suas preferências às do escritor argentino Jorge Luis Borges (mundialmente conhecido pelos seus contos) autor que a tinha levado a ler *As Mil e Uma Noites*.

Como Borges, Rita gostava do policial que era “um jogo intelectual” (Pereira, 1989: 22) ou então “do policial psicológico” à maneira da escritora americana que foi considerada como a grande criadora do romance policial psicológico, Patricia Highsmith (1921 – 1995).¹⁰⁶ A respeito desta autora, recorda dois dos seus livros: “*O Desconhecido*

¹⁰⁵ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1987:86), “o conto (...) é um relato pouco extenso (cf. o termo inglês *short story*)”.

¹⁰⁶ Tom Ripley é a personagem de referência da obra de Patricia Highsmith, uma das figuras mais “negras” do policial da época posterior à Segunda Guerra Mundial. A escritora dedicou-lhe uma série de livros, que começa, precisamente, com *O Talentoso Mr. Ripley* (1955), que foi adaptado ao cinema. Pode dizer-se que a

do Norte Expresso” e “*The Blunderer*”, considerando que Highsmith “talvez não tivesse voltado a escrever algo de tão fundo” (*Id. Ibidem*) depois deles.

Imediatamente a seguir, surge a referência a Ruth Rendell (1930)¹⁰⁷, a escritora inglesa que, na opinião de Rita, “trabalhava o tema do duplo com ninguém” (*Id. Ibidem*) e que apresentava “traços de Kafka e Freud” (*Id. Ibidem*), igualmente personalidades basilares e incontornáveis na obra pereiriana.

O duplo, um dos temas emblemáticos do fantástico, é fundamental na obra de Ana Teresa Pereira, como tão bem sintetiza Rui Magalhães em *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*: “em Ana Teresa Pereira ele não apenas surge constantemente como constitui mesmo um dos núcleos centrais das suas histórias (sob as suas várias formas, podemos mesmo dizer que é o núcleo central), embora difira, notavelmente, do modo como surge nos clássicos do género” (Magalhães: 1999b: 63 - 64). As questões do duplo e da fragmentação da identidade estão sempre presentes nos livros de Ana Teresa Pereira, como acontece neste que agora analisamos.¹⁰⁸

Nesta primeira história da obra pereiriana, a personagem sente ter o seu duplo, como se pode ver na página 24: “A outra, o inimigo, murmurava-lhe ao ouvido: ‘Tens vinte e sete anos e não és nada’” (Pereira, 1989: 24). Encontramos, ainda, um aspeto significativo no contexto do estudo que realizamos: “a ligação entre o tema do duplo e o tema da escrita, a divisão entre aquele que enuncia e aquele que é enunciado” (Magalhães: 1999b: 65). Recorde-se o seguinte excerto: “Havia dois caminhos, talvez: ser um poeta no mundo da palavra ou ser um poeta na vida. Havia dois caminhos: viver ou escrever” (Pereira, 1989: 20).

Em David/Tom, com quem Rita se casa posteriormente, “surge a apresentação das características da situação geradora do duplo, algum tipo de dificuldade de constituição do eu” (Magalhães: 1999b: 65). Leiam-se, a este propósito, os excertos que, a seguir, se reproduzem:

obra desta escritora apaixonou os cineastas desde cedo. O seu primeiro romance, *O Desconhecido do Norte-Expresso* (*Strangers on a Train*), de 1950, foi adaptado por Alfred Hitchcock. Outros se lhe seguiram, fascinados por Ripley: René Clement e Wim Wenders. *The Blunderer*, mencionado em *Matar a Imagem*, foi escrito em 1954.

¹⁰⁷ Ruth Barbara Rendell escreve, também, com o pseudónimo de Barbara Vine. É uma escritora de livros de mistério, policiais psicológicos, conhecida por “*The Queen of Crime*” (Informação disponível em <<http://www.fantasticfiction.co.uk/r/ruth-rendell/>>, consulta a 12/09/2009).

¹⁰⁸ A este respeito, pode ler-se a obra de Duarte Pinheiro (2011), *Além-Sombras: Ana Teresa Pereira*.

Imaginara com medo, depois com naturalidade, que era dois. (...) David era o que se reflectia no espelho, Tom não, Tom era invisível. (Pereira, 1989: 37)

Por que diabo se havia de lembrar do amigo imaginário naquela altura? — Mas Tom não era um amigo imaginário. Tom era parte de mim. Era eu, talvez. (Pereira, 1989: 111)

Toda a constante referência a escritores e aos seus livros contribui, como já se afirmou, para a caracterização do universo existencial de Rita que tem, ela própria, consciência de viver numa realidade similarmente dupla. Uma realidade feita de livros e uma outra mais normal onde, de vez em quando, se encontrava. A primeira, para ela, “Era um mundo mais quente e mais profundo do que o outro onde caminhava. E bem menos banal” (Pereira, 1989: 22).

Para *a(s) personagem(ns)* de *Matar a Imagem*, assim como para outras de outras histórias posteriores, a dificuldade reside na incapacidade de ter “uma vida normal, como toda a gente” (Pereira, 1989: 29). O problema, para Rita, por exemplo, é que essa “normalização” implica o “abandono da intimidade com as coisas (continuidade), com os livros, as plantas, os animais. É o abandono de uma parte do eu, de um outro que vive no eu, obsessivamente” (Magalhães: 1999b: 66). É significativo verificar que mesmo a realidade dita “normal” acaba por ser pensada, pela personagem, como se se tratasse de uma história: “E depois criava uma ficção (...), e tu desempenhavas o teu papel, e um dia descobririas que era só uma peça de teatro” (Pereira, 1989: 23).

A estranha vida de Rita, completamente imersa numa realidade ficcional, continua a ser delineada na página 27, no início do capítulo III da parte I. David/Tom faz-lhe uma proposta de casamento. Mas Rita sabia que “Havia tantas realidades escondidas nos nevoeiros... (...)” e ela tinha “Tantas realidades para desenhar...”, mas “para isso tinha de estar sozinha” (Pereira, 1989: 27). Assim, tudo podia ser impeditivo de aceitar a proposta.

Nos mais insignificantes pormenores da sua existência, Rita recorda os seus escritores de eleição. Ainda no início, quando está com David/Tom, sente que o detesta com todas as suas forças, porque ela apenas queria ficar com ele para não “estar sozinha, porque [tem] medo dos dias de chuva, da depressão (...)” (Pereira, 1989: 28) e teme, especialmente, perder-se por completo nas histórias que escreve, perder-se totalmente dentro de si. É nesse momento que recorda a escritora e realizadora de cinema Marguerite Duras (1914 – 1996): “talvez fizesse sentido mesmo, não estar sozinha, ter uma casa e

quatro filhos, e aprender a fazer sopa de alhos-porros que, segundo Duras, pode ser a diferença entre a vida e o suicídio” (Pereira, 1989: 28).

Marguerite Duras, autora de diversas peças de teatro, novelas e narrativas curtas, é, também, uma das escritoras de eleição das personagens de Ana Teresa Pereira e surge referenciada por diversas vezes. Recorde-se em *Se eu Morrer Antes de Acordar*, por exemplo: “E não havia nenhum escritor vivo que lhe fizesse falta. Ted Hughes morrera, e Marguerite Duras, e a escritora que mais amava¹⁰⁹, e nenhum deles escreveria um próximo livro” (Pereira, 2000a: 170). Para além de escrever, esta autora francesa dirigiu, também, alguns filmes, tendo o seu trabalho ficado associado ao *nouveau roman*¹¹⁰ e ao existencialismo.

A escrita é fundamental para Rita e permite-lhe manter o contacto com “outros lugares”, “outros lados,” “outras realidades”, com os “mundos paralelos dentro de si” (Pereira, 1989: 28). Desde sempre, e à semelhança dos autores que a personagem admirava, “a única coisa que fazia sentido era escrever. Ou fazer cinema, ou música...” (Pereira, 1989: 29). Contudo, o seu duplo desejava, como já se referiu, “uma vida normal, como toda a gente” (Pereira, 1989: 29). Como é evidente, esse facto teria consequências drásticas na sua existência, teria de “deixar de escrever” (Pereira, 1989: 29).

Apesar da tentativa de ultrapassar a obsessão da escrita, a mudança de vida continua a ser encarada como uma “aventura” (Pereira, 1989: 31). E as promessas de David/Tom vão exatamente nesse sentido: oferece-lhe uma existência na qual poderia passar a vida a ler. Esta possibilidade é crucial porque o leitor de *Matar a Imagem* sabe que, “Como Jorge Luis Borges, ela [Rita] imaginara o paraíso com a forma de uma biblioteca...” (Pereira, 1989: 31). Tal como Borges, a relação de Rita com os livros e a escrita é mais do que uma paixão, é uma verdadeira obsessão. Aliás, esta personagem revela outras obsessões, como, por exemplo, “viver numa casa cheia de livros e gatos” (Pereira, 1989: 31), junto ao mar. Estes aspetos vão ser fulcrais na obra de Ana Teresa Pereira porquanto haverá, quase sempre, uma casa antiga, situada junto ao mar, com uma biblioteca cheia de livros (e, nalguns casos, muitos gatos).

¹⁰⁹ Pensamos que se trata de uma alusão à escritora e filósofa Iris Murdoch.

¹¹⁰ *Nouveau roman* é o termo aplicado a um conjunto de romances franceses publicados na época após a Segunda Guerra Mundial (depois de 1945) da autoria de Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras, Claude Simon. O termo é da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível, respeitante à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 50 e que gerou interpretações diversificadas e controversas.

Passar a ter uma vida normal implicava, na perspectiva de Rita, perder a liberdade e ter uma existência “sem história, (...) uma morte lenta” (Pereira, 1989: 33) e, por essa razão, ela sente-se terrivelmente vacilante e indecisa.

Enquanto tomamos conhecimento das indecisões de Rita, apercebemo-nos, mais uma vez, de que a realidade que a cerca tudo tem a ver com o mundo da Arte. Dá-se destaque, nas paredes velhas do quarto, ao *poster* do ator americano James Dean (1931 – 1955), considerado como um ícone cultural e a personificação da rebeldia e angústias próprias da juventude da década de cinquenta do século XX; aos livros que se amontoavam pelos cantos, “Os seus livros” (Pereira, 1989: 33); e à importância das histórias na vida dela: “Só as histórias eram importantes” (*Id. Ibidem*). Fica-se a saber, também, o tipo de programas televisivos que Rita gosta de ver: “Daí a alguns minutos começava a *Quinta Dimensão*” (Pereira, 2008: 34).

O mundo de David/Tom não se afasta muito do de Rita, embora esta inveje a sua forma de ser. Ele (David) parecia ser “a razão personificada” (Pereira, 2008: 34), aos olhos de Rita, “sabia o que queria, (...) sabia o que fazer, sempre. David que aparentemente não conhecia a angústia, as clivagens, o medo...” (Pereira, 2008: 34).

Na parede do quarto de David, observa-se “uma reprodução da *Noite Estrelada*,¹¹¹ de Van Gogh” (Pereira, 2008: 35) e o namorado de Rita ouve “o tema do filme” clássico de 1942, realizado por Michael Curtiz, “‘Casablanca’ tocado num saxofone” (*Id. Ibidem*). Neste ambiente, David/Tom reflete sobre o seu relacionamento com Rita e recorda a capacidade que a mesma tem de viver a sua diferença. Lembra, nesse momento, que ele, afinal, eram “dois”: havia David, aquele que se refletia no espelho, “um menino sisudo e ajuizado, que (...) fazia sempre o que os outros esperavam dele. E havia o outro, Tom, que pensava o contrário de tudo o que David fazia ou dizia” (Pereira, 2008: 37). Portanto, Tom, no fundo, não era muito diferente de Rita: “Tom gostava de escrever contos. (...) lia às escondidas livros de quadrinhos e de *cowboys*. (...) era ainda um encenador.” (Pereira, 2008: 37).

¹¹¹ A *Noite Estrelada* é uma das mais conhecidas pinturas do artista holandês Vincent Van Gogh (1853 - 1890). O original de *The Starry Night* (Saint Rémy, June 1889, oil on canvas, 29 x 36 1/4" - 73.7 x 92.1 cm) encontra-se no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. (Informação disponível em <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79802>, consulta a 02/09/2008).

Embora em *Matar a Imagem*, como nas restantes narrativas de Ana Teresa Pereira, a personagem feminina seja o elemento essencial, é a personagem Tom¹¹² que tem o lugar de destaque, como a obra virá a confirmar. Ana Teresa Pereira atesta, em 2000, numa entrevista dada ao *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ter encontrado logo no primeiro livro o nome da sua personagem masculina – Tom – e só depois ter chegado ao das outras.

Mesmo que a autora não o tivesse dito, a análise das narrativas permitir-nos-ia concluir acerca da importância desta personagem. Como refere Rosélia Fonseca, Tom é “a personagem suprema: ele unifica a vida das outras personagens, concentra-as em si, envolve-as em espaços e temas duplos, misteriosos, mas seus, tal como é sua a(s) história(s) e a escrita que cria o livro” (Fonseca, 2003: 46). Tom é, pois, “a personagem. Todas as outras são manifestações disfarçadas dele mesmo, bocados de ser” (Fonseca, 2003: 47). Esta ideia confirmar-se-á no final de *Matar a Imagem*.

Esta *personagem* fundamental surge, neste primeiro livro, igualmente ligada ao mundo da Literatura e do Cinema. Recorde-se, mais uma vez, o que diz a escritora: “As minhas personagens fazem aquilo que me interessa, aquilo que compreendo melhor” (Nunes, 2008: 11). Esta declaração vem confirmar aquela que é, talvez, a maior obsessão desta assombrosa autora portuguesa contemporânea, escrever sobre as suas maiores paixões: a Literatura, a Pintura, a Música e o Cinema, entre outras. A inspiração para os seus livros é aos próprios livros que vai buscar, assim como aos filmes, às músicas e aos quadros que ama:

Os livros são feitos de tempo. Temos de ler, ver filmes, amar alguém ou alguma coisa, viajar, quem sabe encontrar as nossas personagens... e, acima de tudo, esperar. É preciso descer muito fundo para chegar ao lugar onde o livro se forma (Nunes, 2008: 11).

Note-se que a caracterização do Tom do primeiro livro de Ana Teresa Pereira, no que diz respeito à sua relação com os livros, sintetiza o que escritora continua a dizer, muitos anos depois da publicação deste primeiro livro, acerca das suas narrativas e, especificamente, acerca *da(s) personagem(ns)* das suas narrativas. Como afirma, na entrevista dada ao *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em Agosto de 2008, os seus livros são muito cinematográficos: “Tenho um pequeno grupo de actores e eles representam as

¹¹² Acerca das personagens, essencialmente da *personagem* Tom, leia-se a dissertação de mestrado de Rosélia Fonseca: *A personagem Tom. Unidade e Pluralidade em Ana Teresa Pereira*.

personagens, de certa forma são as personagens. (...) Um pequeno grupo de actores que passam de um livro para outro” (Nunes, 2008: 11).

Veja-se, agora, a semelhança com o Tom encenador de *Matar a Imagem* que, quando lia um livro,

(...) não imaginava vagamente as personagens. Não. Tom tinha um grupo de actores (tirados de filmes, de séries de televisão, das fotonovelas da criada), e quando lia distribuía os papéis. (...) Por vezes fazia experiências. Ler uma colectânea de contos e fazê-los interpretar todos pelos mesmos dois ou três actores. (...)

Tom insinuara um dia que numa narrativa nunca há mais de duas ou três personagens, e as outras não passam de duplos das personagens principais. (Pereira, 1989: 37 - 38)

Esta analogia é interessante porquanto revela a obsessão da escritora pelas suas personagens que fazem, como já foi referido, aquilo que à mesma interessa, aquilo que compreende melhor, o que a leva a manter, com as mesmas, uma relação de amor profundo. Recapitulemos o que nos diz acerca deste assunto: “Quando era criança, só me interessavam os livros em que o autor gostava das personagens. (...) Mesmo quando escrevemos sobre um criminoso ou um monstro, temos de sentir alguma ternura por ele, alguma compreensão, afinal ele está em nós” (Nunes, 2008: 11).

Ao recordar a teoria de Tom acerca do número reduzido de personagens e dos seus duplos, surge a referência ao filme *neo-noir* de mistério, *Blue Velvet*, escrito e realizado, em 1986, pelo cineasta norte-americano David Lynch (n. 1946). Este filme contém elementos surrealistas e do chamado “filme negro”, género muito ao gosto de Ana Teresa Pereira.¹¹³

David/Tom tem, também, gostos especiais, nomeadamente no que diz respeito à música que ouve. Ecoa, na página 39, o canto hipnótico do extraordinário coro vocal feminino búlgaro “*Le Mystère des voix bulgares*” (Pereira, 1989: 39) que, “tal como muitos trechos de *jazz*, tocava em regiões internas que preferia ignorar” (Pereira, 1988: 40). Estabelece-se, aqui, uma relação entre a criação musical e os “mundos escuros e caóticos... onde nasciam os pesadelos” (*Id. Ibidem*).

Um outro aspeto que deve considerar-se na análise desta narrativa é a semelhança das personagens com atores de cinema. Este procedimento repetir-se-á e evidenciar-se-á

¹¹³ Leia-se, a este respeito, o livro *The Philosophy of Neo-Noir*, editado por Mark T. Conard.

em obras subsequentes. O amigo de David/Tom, Pedro, que frequentava o terceiro ano de História, “lembrava levemente o Dustin Hoffman”¹¹⁴ (Pereira, 1989: 40). O próprio David/Tom aparece comparado à personagem literária e mito do imaginário ocidental “D. Juan que nenhuma menina conseguia caçar...” (Pereira, 1989: 41).

As referências literárias e cinematográficas continuam a surgir no capítulo V. Neste capítulo, questionam-se as realidades possíveis. A própria personagem parece ter alguma consciência desta questão, quando não sabe bem onde se encontra: “algures numa cidade irreal (...). Ou talvez estivesse a passear dentro de si mesmo” (Pereira, 1989: 43), questionando, inclusivamente, a hipótese de se tratar de um filme, “Mas não, também não era um filme. Era outra coisa...” (*Id. Ibidem*). Toda a descrição que se segue é cinematográfica, utilizando-se toda uma terminologia específica dessa área: “personagem principal de um filme, a câmara seguia-o num longo *travelling* (...) contracenarem com ele (...) não passavam de um cenário (...) desempenhar todos os papéis (...) figurantes (...). Cenário, só” (Pereira, 1989: 43 e 44). É, igualmente, filosófica, através da referência a um dos três mais famosos empiristas britânicos do século XVIII, o filósofo irlandês George Berkeley (1685 – 1753) que se celebrou por negar a existência da matéria e do mundo físico exterior à nossa mente. Contudo, em *Matar a Imagem*, afirma-se: “o que Berkeley queria de facto dizer era que não havia outra realidade além da percebida” (Pereira, 1989: 44).

A mente de David/Tom, em *Matar a Imagem* (pp. 43 - 44), é um vórtice de ideias e imagens. Todavia, verificamos que as suas analogias continuam a ter cariz literário. Depois de Berkeley, e aparentemente sem qualquer relação, recorda uma afirmação que atribui ao escritor e matemático britânico, autor de *Alice no País das Maravilhas*, Lewis Carroll (1832 – 1898): “os girassóis não têm qualquer ideia de musicalidade” (Pereira, 1989: 44). Considerando que pode estar “bêbado. Ou louco. Ou as duas coisas” (*Id. Ibidem*), David/Tom continua a sua deambulação, recordando uma célebre frase da obra *Hamlet* de Shakespeare (1564 – 1616): “– *Though this be madness, yet there is method in it*” (*Id.*

¹¹⁴ Dustin Lee Hoffman (n. 1937) é um ator americano que protagonizou inúmeros filmes de que se podem destacar alguns como *The Graduate*, *Midnight Cowboy*, *Little Big Man*, *Papillon* e *All the President's Men*, *Tootsie*, *Kramer vs. Kramer*, *Rain Man*, *Confidence*, *Runaway Jury* ou *Meet the Fockers*. (Informação disponível em <<http://www.westlord.com/dustin-hoffman/>>; consulta a 03/09/2008).

Ibidem)¹¹⁵, apontando para a ideia de que toda a sua loucura acaba por ser deliberadamente lógica.

Aparece, depois, a menção a Kant (1724 - 1804) e a S. Tomás de Aquino (1225 - 1274), para atestar as leituras de David/Tom. E, quando David/Tom pensa em Rita, que sente detestar profundamente naquele momento, surge uma referência ao escritor norte-americano Truman Capote (1924 - 1984), fundamental na obra pereiriana, conhecido por obras como *Breakfast at Tiffany's* e *In Cold Blood*.

A preponderância dos escritores anglófonos é colossal na vida das personagens desta narrativa que acabam por recordá-los, constantemente, assim com às suas obras e, igualmente, reproduzir excertos dos seus livros.

A parte II de *Matar a Imagem* inicia-se já na ilha para onde Rita vai morar com David/Tom. Também aí, novamente, Rita concebe a sua realidade através da ficção, revelando a importância dos livros e dos filmes na sua vida: “o homem com quem casara era quase um príncipe de contos de fadas, (...)” (Pereira, 1989: 51); a sua vida, nos primeiros dias na ilha, recordava-lhe “uma novela de Henry James” (Pereira, 1989: 52); verificava, com tristeza, “que perdera para sempre os filmes do segundo canal da RTP” (*Id. Ibidem*), bem como alguns programas de que gostava (*Quinta Dimensão* e *Artes e Letras*, por exemplo); e que as livrarias eram, nesse lugar, escassas.

Como tivemos oportunidade de referir, nos mais diversos momentos, a música está presente na vida das personagens. O *jazz* (páginas 40, 59, 105, 122, 143, 155) bem como as melodias de Leonard Cohen (páginas 10, 54, 141) ecoam no livro em análise, como outras cingirão as narrativas ao longo de toda a obra pereiriana.

Ao chegar à incrível baía “circular, rodeada inteiramente pelas montanhas e o oceano” (Pereira, 1989: 55), lugar onde se situava a casa de David/Tom, os versos da canção de Cohen “Bird on the wire” (incluída no Álbum *Songs from a Room* de 1968), “Like a bird on the wire/ Like a drunk in a midnight choir” (Pereira, 1989: 54), tornam-se insuportáveis para Rita talvez porque lhe recordem aquilo que sempre procurou para a sua vida, ser livre, como sugere o terceiro verso da canção: “I have tried in my way to be free.” Os dois versos citados repetir-se-ão na página 141 e aparecerá, igualmente, o terceiro verso do refrão que, na página 54, não figura.

¹¹⁵ *Hamlet*, de William Shakespeare, Ato 2, cena 2.

Os lugares, neste livro bem como nos outros que Ana Teresa Pereira tem vindo a escrever, são comparados, essencialmente, a sítios literários, mas, também, cinematográficos e pictóricos. Este aspeto relaciona-se com o que a escritora refere sobre a leitura (ou releitura) que faz da obra dos “seus” escritores favoritos. Sente “a impressão de voltar a um lugar que [conhece] muito bem (...)”. Esses espaços, continua a escritora, têm a ver com “a nossa vida e os nossos primeiros livros, ficamos marcados para sempre” (Nunes, 2008: 11).

De todos os lugares, a casa é o espaço privilegiado das narrativas de Ana Teresa Pereira e surge, logo nesta primeira história, com o sentido “quase metafísico” (Pereira, 1989: 93) que terá em todas as outras histórias. Este lugar misterioso, que a par de outros teve um papel fundamental na infância da escritora, como a própria afirma: “Há lugares que já existem dentro de nós” (Nunes, 2008: 11), é também muito importante na vida da(s) *personagem(ens)* de *Matar a Imagem*. Para Rita, a casa significava a concretização dos seus sonhos mais profundos: “Ter-lhe-ia dito alguma vez que sonhara em menina viver numa casa cheia de livros e gatos?” (Pereira, 1989: 31). Para David, a hipótese de voltar, magicamente, “a ser menino (...)” (Pereira, 1989: 59).

A casa da baía assombrosa, para onde foram morar, situa-se num local quase irreal. Por isso, Rita sentia-se “como se tivesse entrado nas *Mil e Uma Noites*” (Pereira, 1989: 58). Como se confirma, a casa é vista, pelas personagens, através de analogias com espaços puramente literários e pictóricos. O terraço lembrava, ao luar, uma história do aventureiro capitão “Corto Maltese” (Pereira, 1989: 58), a personagem criada pelo autor italiano de banda desenhada Hugo Pratt (1927 - 1995). Mais tarde, Miguel referir-se-á à casa, comparando-a à do quadro expressionista “Villa R” (Pereira, 1989: 93), pintado, em 1919, por Paul Klee.

Como nas demais narrativas de Ana Teresa Pereira, onde a casa está sempre repleta de livros e onde a biblioteca é fundamental, também nas estantes da sala da casa da ilha para onde foram viver em *Matar a Imagem*, havia

uma imensidade de livros. Havia Nietzsche claro, e algum Heidegger, Leibniz, Kant. Mas descobriu autores que nunca imaginara que ele lesse, autores de que ela própria gostava muitíssimo: Kafka, Baudelaire, Valéry, Borges, Céline. E as obras completas de Shakespeare. (Pereira, 1989: 59)

Os livros são, como temos vindo a observar, fundamentais na existência das personagens e, para Rita, “Era algo muito íntimo misturar os livros... ‘Mais íntimo do que partilhar uma cama’” (Pereira, 1989: 59).

As histórias marcam todas as personagens desta narrativa, inclusivamente a empregada Edite, que “Era sensível e sabia contar histórias” (Pereira, 1989: 61) e que conseguia “tornar-se arrepiante quando queria...” (Pereira, 1989: 67). Edite “tinha um grande repertório. Havia histórias de feiticeiras, e outras em que entrava o diabo, e muitas mais” (*Id. Ibidem*). Edite conhecia, também, as plantas e os pássaros pelos seus nomes vulgares, enquanto David/Tom lhes dava o nome científico. Por essas histórias de cariz popular, que Edite contava, David/Tom “Tinha uma curiosidade mórbida” (*Id. Ibidem*). A este propósito, Rita recorda o escritor, poeta e filósofo inglês do início do século XX, G. K. Chesterton (1874 - 1936),¹¹⁶ já mencionado, “que escreveu algures que talvez sejamos nós os loucos por não termos medo dos demónios da escuridão” (*Id. Ibidem*).

Na casa, não falta o misterioso e já referido “quarto fechado” (Pereira, 1989: 157). O leitor sabe que Ana Teresa Pereira é uma admiradora incondicional do mestre dos “crimes em quarto fechado”, o escritor John Dickson Carr, bem como de autores que o influenciaram, como E.A. Poe, Gaston Leroux, G. K. Chesterton e Conan Doyle. Para Rita, o quarto fechado ao fundo do corredor podia bem ser o “quarto do Barba Azul” (Pereira, 1989: 62), clara alusão à personagem do conto de fadas *Barba Azul*,¹¹⁷ da autoria do escritor e poeta francês Charles Perrault (1628 – 1703)¹¹⁸, no qual também existia um quarto fechado onde era proibido entrar, mas que, por essa mesma razão, se havia tornado no foco de uma imensa curiosidade.

Da mesma forma que no livro de Perrault, mencionado no texto, David/Tom alimenta a imaginação de Rita, porque, para ela, um “quarto fechado podia fazer nascer um milhão de histórias” (Pereira, 1989: 63). Assim, “o quarto fechado” começa a obdurar e desvairar a personagem que imagina que David/Tom inventara aquele quarto para

¹¹⁶ Gilbert Keith Chesterton ficou conhecido, de entre outras obras, pela série de contos *Father Brown*, considerado como o primeiro clérigo detetive.

¹¹⁷ Com o título *La Barbe-Bleue*, este conto de fadas foi escrito por Charles Perrault e publicado, pela primeira vez, em 1697, no livro que ficou conhecido como *Les Contes de ma Mère l'Oye*.

¹¹⁸ Charles Perrault (1628 - 1703) foi um escritor e poeta francês do século XVII, que estabeleceu as bases do conto de fadas. Considerado como o “Pai da Literatura Infantil”, as suas histórias mais conhecidas são *Le Petit Chaperon Rouge* (*O Capuchinho Vermelho*), *La Belle au Bois Dormant* (*A Bela Adormecida*), *Le Maître Chat ou le Chat Botté* (*O Gato de Botas*), *Cendrillon ou La Petite Pantoufle de Verre* (*Cinderela*), *La Barbe Bleue* (*Barba Azul*) e *Le Petit Poucet* (*O Polegarzinho*).

“contaminar tudo de mistério” (Pereira, 1989: 70). Se ela ainda escrevesse ““podia nascer tanta coisa [dessa] porta fechada”” (Pereira, 1989: 74). Rita reconhece, mesmo, que talvez ““o quarto fechado’ fossem duas palavras que mexiam com ela, palavras *unheimliche* que lhe despertavam a ‘inquietante estranheza’” (Pereira, 1989: 157).

A propósito da expressão usada por Ana Teresa Pereira, “palavras *unheimliche*” (Pereira, 1989: 157), recorde-se a dissertação de mestrado de Patrícia Freitas que dedica algumas páginas ao conceito que Ana Teresa Pereira relaciona com o sentimento de “inquietante estranheza” (*Id. Ibidem*). Assim, podemos explicar a palavra *unheimliche*, clarificar a noção, a partir da síntese de Patrícia Freitas:

Schelling precisa que o adjectivo ‘*unheimliche*’ se aplica a tudo o que deveria permanecer secreto e escondido, mas foi revelado. Para Freud, o termo remete para uma espécie de subtipo do que é assustador e está relacionado com o que há de muito conhecido e familiar, mas foi alienado da mente, através de um processo de recalçamento ou repressão. (Freitas, 2011: 51)

Para Freud, este sentimento *unheimliche* é despoletado tanto na Literatura como fora dela, esclarecendo que, para que esta categoria surja na Literatura, é preciso que o protocolo de leitura estabeleça, relativamente ao universo ficcional, a observância das mesmas regras do senso comum e da física que se aplicam ao mundo real. Duas das grandes formas de produção de *unheimliche* são o duplo e a repetição involuntária.

Em Ana Teresa Pereira, estes dois conceitos são fundamentais, pois, como temos vindo a verificar, o universo literário pereiriano define-se pela repetição e pelo retorno aos mesmos temas, motivos, personagens e lugares. Embora no caso de *Matar a Imagem*, como muito bem chama a atenção Patrícia Freitas, “este fenómeno de repetição só é observável *a posteriori*” (Freitas, 2011: 52), isso apenas se verifica a determinados níveis, uma vez que noutros ele é desde logo visível. Evidentemente que a questão da repetição obsessiva, que se transformará na forma essencial da escrita pereiriana e que condicionará toda a arte poética da escritora, será distintamente detetável perspetivando os textos seguintes, toda a obra posterior, à luz desta narrativa inicial, uma vez que todos a ela regressam, repetindo-a, ainda que de forma diferenciada. Deste modo, como sumaria Freitas, “para além da autora inaugurar com este livro os temas e estruturas fundamentais da sua obra, incorpora, também, (...) *topoi* e estratégias literárias” (Freitas, 2011: 52). Contudo, Freitas alerta para o facto de alguns desses “*topoi* e estratégias” serem apenas

sugeridos sem “nunca chegar[em] a ser realmente concretizados (como acontece com o esquema do policial clássico), surgindo apenas sob a forma de vislumbre” (Freitas, 2011: 53). Destarte, como já asseverava Rui Magalhães “Acontece frequentemente sentirmo-nos perante uma espécie de *déjà vu* (ou de já lido), mas, de repente, quando esse *déjà vu* nos parece relativamente confortável, tudo se transforma e o medo nasce” (Magalhães, 1999: 32).

No capítulo V da parte III, Rita decide abrir o quarto fechado, “Segundo uma lógica estritamente literária” (Pereira, 1989: 158), ainda que isso significasse “matar o mistério...” (Pereira, 1989: 157). Para a personagem, “— Na vida a lógica literária é mais forte” (Pereira, 1989: 158). A Lógica que estudara só lhe “seria útil se resolvesse escrever romances policiais” (Pereira, 1989: 158). Em *Matar a Imagem*, a descrição do quarto surge nas páginas 158 e 159 e lembra os quartos fechados de narrativas que o leitor vagamente recorda: “colcha vermelha na cama, os grossos cortinados de veludo vermelho (...) um quadro de Matisse” (Pereira, 1989: 159).

A influência da arte é tão grande na vida de Rita que é com a mesma que estabelece constantes analogias que lhe permitem pensar a sua existência. Na casa, medita sobre a sua vida, considerando que “‘podia ser pintada num quadro. Um quadro com nuvens e ondas, gatos e música, gaivotas e castelos brancos’. (...) ‘E um quarto fechado’” (Pereira, 1989: 65). Estas são algumas das obsessões de Rita e serão, também, obsessões de grande parte da(s) *personagem(ens)* das narrativas de Ana Teresa Pereira.

A própria paisagem da ilha, onde a terra parece fundir-se com a água, “Era como se a estrada não separasse devidamente aqueles dois mundos e elementos de um saltassem para o outro” (Pereira, 1989: 65), faz lembrar a Rita uma “história que lera quando era muito pequenina” (Pereira, 1989: 65). Mesmo as visitas à aldeia entusiasmavam a personagem porque, para além de outras razões triviais, havia sempre a possibilidade de alguém contar “uma história” (Pereira, 1989: 66). E até algumas pessoas que encontrava, quando se deslocava à aldeia ou à cidade, se assemelhavam a caricaturas que “Fariam as delícias de Fellini”¹¹⁹ (Pereira, 1989: 93).

¹¹⁹ Frederico Fellini (1920 - 1993) foi um dos mais importantes cineastas italianos do século XX.

E é numa dessas visitas à aldeia que Rita conhece Miguel, o professor primário que já antes havia confundido com David/Tom, e que lia, no café, “*As Magias*” (Pereira, 1989: 84) de um dos mais originais poetas da língua portuguesa, Herberto Helder¹²⁰.

Surge, pela primeira vez, uma referência a um escritor português. Mais à frente, na página 152, far-se-á alusão a Fernando Pessoa. É interessante verificar que estas são as únicas referências à ficção e aos autores portugueses que aparecem em *Matar a Imagem*. A análise da produção literária de Ana Teresa Pereira permitir-nos-á concluir que este procedimento se irá manter em toda a obra desta escritora também ela, como Herberto Helder, nascida na Madeira, o que vai de encontro às palavras da própria quando afirma que “desprez[a] quase toda a ficção portuguesa” (Nunes, 2008: 11). Talvez mencione Herberto Helder por ser um escritor nascido na Ilha da Madeira, cuja poética própria se constrói, segundo a Professora Maria Etelvina Santos, “‘à margem’ e não apenas por ser inovadora relativamente ao momento em que surge no panorama da literatura portuguesa – ainda nos anos 50” do século XX (Santos, 1998). Numa recensão, que escreve a 9 de março de 2004, publicada na coluna *A Quatro Mãos*, suplemento *Mil Folhas*, jornal *Público*, intitulada “Os homens, os animais e os anjos”, haverá uma referência ao poeta português contemporâneo Mário Rui de Oliveira (n. 1973) e, no texto “As montanhas e os rios” (páginas 99 a 101) de *O Ponto de Vista dos Demónios*, ao premiado escritor e psiquiatra António Lobo Antunes (n. 1942).

Até o “triângulo que se formara inesperadamente” (Pereira, 1989: 87), entre Rita, David/Tom e Miguel, tem contornos de cariz literário, porquanto a personagem se identifica com a psicanalista e escritora russa Lou Andreas-Salomé¹²¹, “Passou a mão no cabelo despenteado. – Eu sou a Lou Andreas Salomé...” (Pereira, 1989: 88), a qual manteve um estranho relacionamento com os filósofos alemães Paul Rée (1849 – 1901) e Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), formando-se entre os três um estranho caso amoroso. A vivência de triângulos amorosos, de um casamento de conveniência e a propensão para uma imaginação ilimitada foram factos e traços que distinguiram essa mulher fantástica que viveu fora do seu tempo e são, também, particularidades que diferenciam a existência de Rita.

¹²⁰ **Herberto Helder** Luís Bernardes de Oliveira nasceu, a 23 de novembro de 1930, no Funchal, ilha da Madeira.

¹²¹ Lou Andreas-Salomé (1861 - 1937).

No caso de *Matar a Imagem*, existem diversos triângulos amorosos: Rita/David/Tom, Rita/David/Miguel e Rita/David/Carolina. Rita conhece esta última personagem, com quem David se envolve, alguém que não gosta de livros e, por isso, o seu relacionamento com ela torna-se quase impossível, pois Rita sabia que “nunca tinha assunto para falar com pessoas que não gostavam de ler (...) tinha mais intimidade com algumas personagens do que com pessoas reais” (Pereira, 1989: 89). Por isso, a convivência possível com Carolina teria de passar pelos livros. Para tal, Rita teve de transformar-se em “fada madrinha” (Pereira, 1989: 90), como nos contos de fadas. Pelo contrário, com Miguel sentia uma enorme intimidade, “Talvez porque tinham visto os mesmos filmes, lido os mesmos livros...” (Pereira, 1989: 95).

Quando se deslocava à cidade, o que mais interessava à personagem eram as visitas às livrarias: “Era sempre bom de mais estar no meio de livros” (Pereira, 1989: 93). Aí encontrava os livros que julgava indispensáveis à sua vida. Refere-se, por exemplo, *O Homem de Areia*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776 - 1822), “um dos grandes génios do século XIX europeu” cuja obra é “talvez a mais popular e duradoura de entre as dos seus contemporâneos na Alemanha” (Iáñez, 2002: 76). O trabalho de Hoffmann terá influenciado, entre outros, Carl Jung (1875 - 1961) e Sigmund Freud (1856 - 1939)¹²². A ficção de Hoffmann é considerada precursora das histórias de terror e fantasia. A propósito do texto deste autor, uma narrativa que Rita sempre desejava ler, menciona-se, exatamente, o fundador da Psicanálise, o médico austríaco “Freud em *Das Unheimliche*.” (Pereira, 1989: 94). Outra referência é “o último livro” da escritora inglesa, de grande tiragem, autora de histórias de mistério e crime psicológico “Ruth Rendell” (n. 1930) (Pereira, 1989: 94), que também escreveu sob o pseudónimo de Barbara Vine. Dada a época de publicação de *Matar a Imagem* (1989), estar-se-á, provavelmente, a aludir ao livro *The Veiled One* (da Série Inspector Wexford), publicado em 1988. Ruth Rendell havia publicado, em 1987, *Talking to Strange Men*. Contudo, parece-nos ser a primeira a obra referida uma vez que se enquadra no tipo de ficção que mais agrada a Rita, as histórias de crimes e mistério.

Outra razão pela qual Rita se deslocava à cidade era a possibilidade de ir ao cinema. Na página 95, surge a menção ao “último filme de Polansky” [*sic*] (Pereira, 1989),

¹²² É interessante verificar, no contexto da obra em análise, que Lou Andreas Salomé também conheceu Freud.

provavelmente ao *thriller Frantic*, de 1988, escrito por Roman Polanski e Gérard Brach e realizado por Roman Polanski¹²³. Como é do conhecimento geral, Polanski realizou muitos filmes a partir de adaptações literárias e a personagem parece identificar-se com o mesmo. Recorde-se que Polanski afirmou, numa entrevista dada ao escritor brasileiro Antônio Júnior, em 2004, “amo profundamente os livros, seu aroma e tato, tudo o que faz parte deles. Amo a cadência das palavras, a forma como o autor se apodera dela. Gosto muito de Faulkner, Truman Capote e Scott Fitzgerald. Leio livros policiais, Raymond Chandler, a série *noir* francesa. A literatura norte-americana é a minha favorita, é a melhor.” (Informação disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag41polanski.htm>>, consulta a 10/09/2008). Todas estas são, também, preferências de Rita e Tom (e de Ana Teresa Pereira) que aludem, constantemente, a autores e obras policiais, ao *roman noir* e à literatura norte-americana.

Como é comum na obra pereiriana, é apresentada a leitura que a personagem faz dos livros que lê ou dos filmes que vê. Neste caso, vai-se, ainda, ao ponto de fazer analogias entre filmes uma vez que o filme de Polanski faz lembrar, a Rita, o conhecido *thriller* “*Notorious*” (Pereira, 1989: 96), dirigido e produzido, em 1946, pelo mestre do suspense Alfred Hitchcock (1899 - 1980).

Como se tem vindo a demonstrar, os livros e os filmes estão sempre presentes na vida de Rita. Tudo o que vivencia a leva a pensar em livros que leu ou filmes que viu. A própria cidade (cujo nome jamais é mencionado, mas que, como já afirmámos, diversos indícios permitem identificar com a cidade do Funchal na Ilha da Madeira) lhe recorda “Algumas páginas de *O Processo* e algumas páginas de *Amerika*” (Pereira, 1989: 97), obras de um dos maiores escritores de língua alemã do século XX, Franz Kafka (1883 - 1924).

Para além dos livros e dos filmes, as personagens têm, ainda, uma grande paixão pela música, especificamente por bandas sonoras de filmes. David possui uma “vasta colecção” (Pereira, 1989: 105) da qual Miguel escolhe um “disco” para ouvir com Rita. Trata-se da banda sonora do filme, do realizador francês Bertrand Tavernier (n. 1941), *Round Midnight/Autour de Minuit* (1986), inspirado em duas lendas do jazz negro americano dos anos cinquenta.

¹²³ Roman Polanski (n. 1933) é um realizador, produtor, escritor e ator polaco. “Having made films in Poland, Britain, France and the USA he is considered one of the few ‘truly international filmmakers.’” (Informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000591/>>, consulta a 26/02/2012).

Para conversar, os assuntos que mais parecem agradar a Rita são, igualmente, os livros e a Literatura. Deste modo, no seu relacionamento com Miguel, os dias poderiam ser passados “misturados com personagens de ficção” (Pereira, 1989: 108). Nem mesmo as mais sérias preocupações de Miguel, no que diz respeito ao comportamento de David/Tom, impedem Rita de pensar em livros. Na página 121, a reação da aldeia, em relação ao estranho comportamento de Rita, fá-la pensar “em livros de Ellery Queen” e num em especial em que uma aldeia se une para “linchar um suposto assassinio” (*Id. Ibidem*). Por vezes, as frases que pronuncia são mesmo em língua inglesa, extraídas de filmes ou livros, como é o caso do que acontece na página 122: “— Never more [*sic*]— disse baixinho.” Trata-se, neste caso, de uma citação do conhecido poema *The raven*, de Edgar Allen Poe, publicado em 1845: “Then the bird said, ‘Nevermore’”, composição onde a palavra é inúmeras vezes iterada: “Quoth the Raven ‘Nevermore.’”/(...) “With such name as ‘Nevermore.’”/(...) “Of ‘Never —nevermore’”/(...)”.¹²⁴

Por fim, David/Tom lia os livros e intuía que “Ele era Rita...” (Pereira, 1989: 151). A mesma Rita que “sublinhava os livros, descuidadamente, escrevia notas, nomes de autores, um pensamento de Borges fazia-a voar para Pessoa, uma linha qualquer para Kafka” (Pereira, 1989: 152). A referência a escritores atinge, nesta página, o número considerável de seis autores (Borges, Pessoa, Kafka, Emerson, Omar Kayan, Ruth Rendell), alguns já mencionados noutras passagens de *Matar a Imagem*, outros aludidos pela primeira vez. É o caso do poeta português Fernando Pessoa¹²⁵ (1888 - 1934); do poeta, escritor e filósofo americano Ralph Waldo Emerson (1803 - 1882); e do poeta e matemático persa Omar Kayan (1048 - 1131).

Nos livros de Rita, uma frase “metida dentro de um rectângulo” (Pereira, 1989: 152) atingiu-o como uma agressão: ““Quando fogem de mim eu sou as asas”” (Pereira, 1989: 152 - 153). Aquelas eram “palavras mágicas que explicavam (...) o sentido oculto do universo” (Pereira, 1989: 153 e 164) e davam a David/Tom a certeza de que Rita jamais poderia fugir.

¹²⁴ Poema disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/archive/poem.html?id=178713>>, consulta a 10/09/2008.

¹²⁵ A propósito da preferência das personagens de *Matar a Imagem* por autores de língua inglesa, recorde-se que Pessoa, por ter vivido uma grande parte da sua juventude na África do Sul, estudou, escreveu e trabalhou nesse idioma, tendo também feito traduções.

Concluindo, as referências literárias, cinematográficas e musicais são, em *Matar a Imagem*, persistentes e constantes. Numa narrativa breve, de cento e setenta páginas, referem-se (indiscriminadamente e repetindo, ao longo da história, alguns nomes) mais de meia centena de escritores, filósofos, psicanalistas, músicos, cineastas, atores de cinema e pintores aos quais se associam personagens de ficção. Para além das referências diretas, existem, igualmente, diversas alusões indiretas.

Assim, por ordem de surgimento, temos as seguintes referências: Woody Allen, Leonard Cohen, Matsuo Bashô, De Quincey, Immanuel Kant, Auguste Dupin, Bill Bones, George Orwell, Peter Handke, John Dickson Carr, Carol Kendall, Ellery Queen, Charlie Chan, Hercule Poirot, Edgar A. Poe, Gaston Leroux, Dr. Gideon Fell, Sir Henry Merrivale, William Irish, F. Scott Fitzgerald, Samuel Dashiell Hammett, Jorge Luis Borges, Patricia Highsmith, Ruth Rendell, Franz Kafka, Sigmund Freud, Marguerite Duras, James Dean, David Lynch, Dustin Hoffman, D. Juan, George Berkeley, Lewis Carroll, Truman Capote, Henry James, Corto Maltese, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Gottfried Leibniz, Charles Baudelaire, Paul Valéry, Louis-Ferdinand Céline, G. K. Chesterton, Herberto Helder, Frederico Fellini, E. T. A. Hoffmann, Roman Polanski, Alfred Hitchcock, John Denver, Paul Klee, Fernando Pessoa, Ralph Waldo Emerson, Omar Kayan, Gaston Leroux e Henri Matisse.

Associadas a estes nomes, vão assomando obras literárias, filosóficas, musicais, cinematográficas, televisivas e pictóricas, aparecendo, algumas vezes, os títulos na língua original, noutras ocasiões, as traduções portuguesas e, ainda, em alguns casos, o título original e a respetiva tradução. Façamos, então, para terminar, a listagem: *A Crítica da Razão Pura*; *O Gosto Solitário do Orvalho*; *Do Assassínio Como Uma das Belas Artes*; *The Turn of The Screw*; *Animal Farm*; *Der Himmell über Berlin / As Asas do Desejo*; *The Hollow Man / Os Três Ataúdes*; *Os Sete Ratinhos*; *He Who Whispers*; *Follow as the Night*; *The Room With Something Wrong*; *Os Crimes da Rua Morgue*; *O Mistério do Quarto Amarelo*; *If I Should Die Before I Awake*; *I Married a Dead Man*; *As Mil e Uma Noites*; *O Desconhecido do Norte Expresso*; *The Blunderer*; *Quinta Dimensão*; *Casablanca*; *Noite Estrelada*; *Blue Velvet*; *Le Mystère des Voix Bulgare*; *Artes e Letras*; *As Magias*; *Villa R*; *O Homem de Areia*; *Das Unheimliche*; *Notorious*; *O Processo, Amerika*; *Round Midnight* e *O Silêncio Habitado das Casas*.

3. *As Personagens* e *A Última História* - “... porque as palavras de um escritor são acções”: reflexões acerca do processo de escrita e da obstinada e consciente afirmação de um universo peculiar

Para melhor provarmos a nossa tese, ou seja, a de que Ana Teresa Pereira construiu um *sistema poético* muito peculiar, muito próprio, que se baseia na sua consciente e obstinada vontade de explorar o universo que molda o seu mundo e o das suas personagens, analisaremos o segundo e terceiro livros da obra pereiriana.

Na contracapa do livro *As Personagens*, cuja publicação foi recomendada pelo júri do Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores (APE), no dia em que foi atribuído, a Ana Teresa Pereira, o Prémio Caminho de Literatura Policial, pela sua obra inaugural, em 1989, pode ler-se que a escritora revela já “a capacidade de fascinar e intrigar o leitor, de o fazer perder-se em labirintos subtis que parecem multiplicar-se ou desdobrar-se”, reconhecendo-se, desde logo, Ana Teresa Pereira como “uma escritora singular e arrojada, com uma voz bem definida.”

O texto, que serve de epígrafe a este segundo livro, é de Jorge Luis Borges: “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre, qué humillación incomparable, qué vértigo.” (Pereira, 1990: 7). As inscrições, colocadas no início de livros ou capítulos, podem, como já referimos, ter objetivos diversos, desde servirem de tema ao assunto tratado, resumirem o sentido do texto em questão ou situarem a motivação da obra. Neste caso, a epígrafe resume, magistralmente, o sentido da narrativa em questão. À semelhança de Jorge Luis Borges, que queria desfazer a realidade e transformar o homem numa sombra, estes contos mostram-nos que a ficção pode ser o avesso do real ou vice-versa e de que tudo já está escrito, “todas as realidades seriam feitas de livros, planos diferentes de livros diferentes. Não existiria um mundo real” (Pereira, 1990: 24) e as personagens não passariam disso mesmo, de personagens.

O livro apresenta-se subdividido em duas partes, intitulando-se a primeira “*As Personagens*” (páginas 9 a 92) e a segunda “*O vampiro e a estátua*” (páginas 93 a 174).

A primeira parte divide-se em quatro pequenos contos, compostos, cada um, por um reduzido número de capítulos. Assim temos, *As Personagens* (com quatro capítulos); *A Rua das Sombras* (com cinco); *Os Homens Inventados* (um só texto) e *O Jogo* (com três

capítulos). A parte segunda é composta por quinze capítulos, denominados da seguinte maneira:

- Capítulo I – O nevoeiro;
- Capítulo II – A armadilha;
- Capítulo III – Na casa;
- Capítulo IV – A história;
- Capítulo V – O escritor e a personagem;
- Capítulo VI – O mundo a seus pés;
- Capítulo VII – O vampiro e a estátua;
- Capítulo VIII – Realidades;
- Capítulo IX – O labirinto;
- Capítulo X – O segredo;
- Capítulo XI – O fantasma;
- Capítulo XII – O jogo;
- Capítulo XIII – Os deuses;
- Capítulo XIV – O nevoeiro;
- Capítulo XV – A noite.

Em consonância com o sentido labiríntico deste texto, a própria estrutura se torna, de certa forma, nebulosa. Em primeiro lugar, por não haver homogeneidade entre as duas partes, no que concerne à disposição do texto; em segundo, por haver repetição de nomes. Repare-se que “O jogo” é o nome de um conto da primeira parte e, de igual modo, o nome do capítulo XII da parte II. Nesta parte, os capítulos I e XIV têm o mesmo nome e o capítulo VII tem o título homónimo da segunda parte.

A reiteração dos temas de eleição de Ana Teresa Pereira e a circularidade revelam-se já, de forma absolutamente clara, neste segundo livro e esses aspetos verificam-se através do título do mesmo - *As Personagens*, bem como dos títulos das partes que o compõem, especificamente no que diz respeito às questões relacionadas com a Literatura (por exemplo, “As personagens”, “A história”, “O escritor e a personagem”) ou com o Cinema (“O mundo a seus pés”, por exemplo). Outros tópicos recorrentes são os espaços (como “A casa”, “A rua das sombras”); o momento em que decorrem as ações (“A noite”); o tempo atmosférico que se faz sentir frequentemente nas narrativas desta escritora (“O nevoeiro” - dois capítulos); e a presença de outros temas que se repetirão,

sistematicamente, ao longo da obra subsequente: vampiros, estátuas, realidades (diversas), labirintos, fantasmas ou deuses (“O vampiro e a estátua”; “Realidades”; “O labirinto”; “O fantasma”, “Os deuses”).

Matar a Imagem e As Personagens são livros que provam, *ab initio*, que as narrativas de Ana Teresa Pereira são dotadas de uma atmosfera particular em que nada se ilumina claramente. O leitor apenas entrevê, e isso leva-o a seguir apaixonadamente a contínua recriação de cenários, personagens e obsessões. As temáticas revelar-se-ão reincidentes bem como a história que se repete labirinticamente, tornando-se transversal a quase todos os livros, e se reconhece pelos nomes das personagens que vão ressurgindo e pelos contextos em que estabelecem relacionamentos.

A Literatura, a Música, a Pintura e o Cinema são, como temos vindo a afirmar, evocações constantes nos livros de Ana Teresa Pereira, inúmeras vezes servindo de mote para o desenrolar da narrativa, levando o leitor a pensar em histórias dentro de histórias e oferecendo-lhe uma ficção que se torna mais real do que a própria realidade.

O primeiro capítulo do primeiro conto de *As Personagens*, intitulado, precisamente, “As Personagens”, inicia-se com a chegada a uma misteriosa, solitária e taciturna pousada, envolta num “nevoeiro denso, quase impenetrável” (Pereira, 1990: 11). Diana chega à pousada e encontra apenas Miguel, que poderia “ser a sua versão masculina” (Pereira, 1990: 12). O mistério adensa-se porque “estavam completamente sós naquela pousada” (Pereira, 1990: 13). A estranheza irrompe devido à descoberta de que a personagem da narrativa não passa mesmo de uma mera personagem de ficção, como as suas próprias palavras deixam perceber claramente: ““não sei o meu papel. Não sei qual é a minha deixa”” (Pereira, 1990: 14).

No capítulo dois, dá-se a chegada de um outro casal também “extremamente parecidos um com o outro” (Pereira, 1990: 15). Apercebemo-nos, ainda, de que todas estas personagens, cujas profissões se relacionam com o mundo da Arte (Diana é atriz; Miguel - que desempenha o papel de anfitrião - é escritor; Mário é músico e Daniela é, identicamente, atriz), têm outros aspetos em comum: estavam há muito tempo sem trabalho, tinham sido contratadas para estarem ali aquela noite e, na realidade, não existiam. São “apenas personagens de uma história que alguém escreve” (Pereira, 1990: 19), figuras que eram “duplos uns dos outros” (Pereira, 1990: 20), e estavam numa casa

que também ela era dupla. Tudo ali existia “em número de dois” (Pereira, 1990: 21). Porém, do outro lado do espelho, “Era um mundo igual mas fazia medo...” (*Id. Ibidem*).

À semelhança de *Matar a Imagem*, também nesta narrativa a música está presente. Veja-se, por exemplo, nas páginas 23, 28, 29, 30 e 31: “voltou a sentar-se ao piano e as notas melancólicas invadiram a sala” (Pereira, 1990: 28); “as notas do piano elevavam-se únicas, irrepetíveis” (Pereira, 1990: 29); “As palavras misturavam-se com a música de forma inquietante, quase irreal” (Pereira, 1990: 30); “notas fantasmagóricas, irreais” (Pereira, 1990: 31). No início do capítulo III, “notas puríssimas de um nocturno de Chopin espalhavam-se na noite” (Pereira, 1990: 23), e depois, a melodia vai ecoando, fantasmagórica e irreal, ao longo do capítulo IV, transformando esta história num labirinto sem saída.

As personagens leem livros dentro dos quais, possivelmente, alguém lê outros livros e acreditam que “ – Talvez haja um escritor solitário, o protótipo de todos os escritores solitários... um artista genial que escreve um livro interminável” (Pereira, 1990: 20), e que “em cada personagem há a ilusão de ser um protagonista” (Pereira, 1990: 28). Estes *atores* passam “a eternidade prisioneiros (...) condenados a repetir cada gesto, cada palavra” (Pereira, 1990: 29), numa realidade que não existe, porque “existem muitas realidades” (Pereira, 1990: 32). Tudo se repete, verificando-se uma influência nítida da Biblioteca de Babel de Borges: tudo o que foi dito é dito e será dito, ao longo da eternidade, e encontra-se escrito algures. E talvez um dos livros dessa biblioteca permita a compreensão simultânea de tudo. Miguel, a personagem que é escritor, escreve, neste conto, sobre “*real things*” (Pereira, 1990: 33).

Sintetizando, este texto apresenta-se, num plano mais imediato, como uma reflexão acerca do complexo processo de escrita, em geral, e, em particular, sobre o próprio processo de escrita de Ana Teresa Pereira, que podemos caraterizar usando as palavras do próprio livro: “uma artista genial que escreve um livro interminável” (Pereira, 1990: 28). A obra posterior permitirá provar esta afirmação.

Num plano mais abrangente, o conto “As Personagens” emerge como uma meditação sobre a própria existência humana, uma existência em que tudo está pré-determinado.

As paixões e obsessões de Ana Teresa Pereira ressurgem logo neste primeiro conto: as personagens são todas relacionadas com o mundo da Arte (um escritor, um músico, duas

atrizes), extremamente belas, e têm, inquietantemente, os seus duplos; o local da ação é uma colossal e assombrosa casa, misteriosamente duplicada e constantemente envolvida por um espesso nevoeiro que tudo transforma, ou “pelo vento feroz, a chuva misturada com granizo” (Pereira, 1990: 21); a ação desenrola-se à noite, aumentando o medo das personagens que não sabem bem quantos são: “Apenas nós, nós dois, nós os quatro... e espelhos” (Pereira, 1990: 27); e as personagens vivem dentro das histórias, escrevem histórias ou leem histórias fantásticas, e concluem, apavoradamente, que “— Se existem muitas realidades, isso quer dizer que a realidade não existe” (Pereira, 1990: 32).

O primeiro capítulo de “A rua das sombras” apresenta-nos o homem que “Queria ser a sombra de um poeta” (Pereira, 1990: 35). Paul decidira inventar uma nova história para a sua “vida tão perfeita que dava vontade de vomitar” (Pereira, 1990: 36 - 37). Por essa razão, abandona tudo quando perde a esperança de poder alterar o mundo em que vivia. Ele desejava até que “o mundo lá fora estivesse transformado, de que do outro lado da vidraça houvesse uma paisagem onírica, uma tela de Dali, um deserto amarelo semeado de forcas...” (Pereira, 1990: 36). Esta referência àquele que é um dos maiores pintores surrealistas, Salvador Dali (1904 - 1989), que usava a bizarra imagística do sonho para criar paisagens inesquecíveis e inequívocas do seu mundo interior, retoma um aspeto que tinha surgido, obsessivamente, em *Matar a Imagem*, a referência sistemática aos pintores e aos quadros que povoam a existência das personagens. Neste caso específico, esta menção oferece uma pista para o desenrolar da ação desta narrativa, na qual um certo surrealismo está presente para traduzir o obscuro mundo interior de Paul que aspira a metamorfosear-se noutra pessoa, “alguém muito especial” (Pereira, 1990: 39). Esta personagem acredita que tudo

mesmo quase tudo o que nos acontece, corresponde àquilo que desejámos profundamente. (...) somos nós, escondidos no fundo de nós mesmos, que escolhemos os acontecimentos, os amantes e os inimigos, os jogos, as muralhas. Quase nada vem de fora. (*Id. Ibidem*)

Paul “teve uma inspiração. Uma ideia que só se tem uma vez na vida (*Id. Ibidem*). Por essa razão, decidiu ser a sombra de alguém especial, “Alguém que tivesse a dimensão da poesia” (*Id. Ibidem*). Determina, então, transformar-se na sombra de um desconhecido. Esse homem é Tom que “era um poeta (...) e vivia na cidade há alguns meses” (Pereira, 1990: 45).

A personagem Tom, que tem um lugar proeminente na obra de Ana Teresa Pereira (ele é *a personagem*, por excelência, como já foi comprovado), reaparece, pela primeira vez, na página 44 de *As Personagens*. Como pudemos verificar através da análise de *Matar a Imagem*, é logo nesse primeiro livro que surge esta *personagem*. A própria escritora afirma ter encontrado o nome dessa “sua” *personagem* masculina na obra inaugural e só depois ter inventado o nome das outras (Halpern, 2000).

Rosélia Fonseca procura demonstrar, no capítulo dois da sua dissertação de mestrado, que a personagem feminina é o elemento essencial das narrativas de Ana Teresa Pereira. Porém, apesar da análise dos livros revelar que o leitor conhece toda a narrativa a partir da personagem feminina, esse universo surge “como elemento necessário para chegar a Tom, porque, embora aparentemente a personagem feminina nos pareça a protagonista, por detrás dela está Tom e é para ele que tudo converge” (Fonseca, 2003: 21).

Tom é, então, *a personagem* cujo universo “não é o do concreto nem do real” (2003: 47), como afirma Rosélia Fonseca que continua asseverando que o “real pode ser o ponto de partida” (*Id. Ibidem*). No entanto, o encontro dá-se “numa outra dimensão do ser, num profundo inconsciente” (*Id. Ibidem*) a que tentam chegar as personagens (femininas e não só) para encontrar esse outro.

No conto “A rua das sombras”, as referências à Arte vão surgindo, embora nesta narrativa com menos intensidade do que em *Matar a Imagem*. Paul dissolve-se, de facto, na sombra de Tom e “Roubar-lhe-ia a alma” (Pereira, 1990: 45). Ele transforma-se em Tom e até os seus olhos “começavam a ser os olhos de um poeta” (Pereira, 1990: 47). Paul lia os livros de Tom, dormia com a namorada de Tom e ouvia as músicas de Tom.

A finalizar o terceiro capítulo deste conto, na página 47, soa a sublime “*Rapsódia sobre um Tema de Paganini*, de Rachmaninov”¹²⁶[sic] (Pereira, 1990). Paul percebe

numa noite perfeitamente mágica (...) que já não era um espectador, que já não estava fora da noite ou da música, da beleza terrível do mar, das palavras... Ele também já fazia parte da realidade. E isso era terrível, era angustiante, era... era a forma mais intensa e mais mortal de ser feliz.

¹²⁶ O compositor, pianista e maestro russo Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873 - 1943) foi um dos grandes expoentes do estilo romântico na música clássica europeia. Refere-se, em *As Personagens*, uma das suas obras mais tardias, *Opus 43, Rhapsody on a Theme of Paganini*, para piano e orquestra em Lá Menor, de 1934 (informação disponível em <[http://pt.cantorian.org/pieces/2938/Raps%C3%B3dia-Sobre-um-Tema-de-Paganini-\(Rhapsody-on-a-Theme-of-Paganini\)](http://pt.cantorian.org/pieces/2938/Raps%C3%B3dia-Sobre-um-Tema-de-Paganini-(Rhapsody-on-a-Theme-of-Paganini))>, consulta a 23/07/2012).

Ele ganhara a dimensão da poesia. (Pereira, 1990: 50)

Mais uma vez, a realidade destas personagens é feita de histórias e “a única realidade possível” (Pereira, 1990: 51) parecia ser aquela que partilhavam com as personagens de livros e filmes.

Atente-se num outro aspeto recorrente em Ana Teresa Pereira. A introdução na narrativa de outras narrativas (histórias, sonhos ou pesadelos), aquelas que as personagens contam ou escrevem. Em “A rua das sombras”, por exemplo, nas páginas 51 e 52, Paul conta uma história, ouvindo música e bebendo champanhe junto à lareira: “Era uma vez um homem cinzento e enigmático”, à semelhança, por exemplo, do que acontece com o conto “O Rosto de Deus”, (capítulo V) do livro homónimo, escrito pela personagem Paulo. A narrativa “A rua das sombras” tem a consistência de um pesadelo porque a história de Paul, entretanto transformado em Tom, repetir-se-á eternamente. O homem da casa sete transforma-se no da casa cinco e, depois, o da casa nove no da casa sete, tal como o homem “da vivenda número três (...) que, meses atrás, antes dele, antes de Tom, seguira aquele mesmo caminho” (Pereira, 1999: 59).

Esta é uma história “estranha”. Como seria, afinal, ser “a sombra de uma sombra?” (Pereira, 1999: 58). Um dos parágrafos finais resume-a magistralmente: “Havia um homem, um homem como todos, que queria ser um poeta. E uma mulher que procurava um poeta, uma mulher que criava poetas e os destruía depois, quando descobria que não passavam de sombras...” (Pereira, 1990: 54).

Este conto é, ainda, uma reflexão sobre o próprio ato da escrita: “Quando se aprendeu a ver no fundo das palavras o que elas escondem, escrever já não pode ser um acto inocente. Escrever nunca é inocente” (Pereira, 1990: 58). Mas para escrever poesia é preciso não ter medo das palavras porque “as palavras abrem alçapões de subterrâneos repletos de fantasmas, quando escrever é ver-se ao espelho” (*Id. Ibidem*).

Encontramos, ainda, neste extraordinário texto de Ana Teresa Pereira, a definição de poeta: ser poeta é ser “um criador de mundos” (Pereira, 1990: 50); “Ele ganhara a dimensão da poesia. Era cúmplice das palavras, da música, da natureza da sua sensualidade inesgotável” (*Id. Ibidem*). E o poeta tinha “uma amante de olhos misteriosos” (Pereira, 1990: 51) que lhe contava

histórias, e tudo era feito de histórias, a realidade feita de histórias, que ele ouvia, compartilhava com ela, inventava com ela. E

falavam de livros e de filmes, e das personagens dos livros e dos filmes como se pertencessem à mesma realidade que eles, à única realidade possível. (*Id. Ibidem*)

Reiteram-se os temas obsessivos de Ana Teresa Pereira em “A rua das sombras”. As personagens, seres diferentes, são apenas isso mesmo, personagens de uma história, “sombras” obcecadas pelos universos da poesia e da música, dos livros e dos filmes.

A diegese desenrola-se, essencialmente, à “noite” (palavra recorrente, como se pode confirmar nas páginas 72, 95, 99, 107, 172, 173) e tudo assoma envolto em “nevoeiro”¹²⁷ (palavra também constantemente repetida, veja-se nas páginas 54, 75, 77, 95, 96, 103, 107, 111, 153, 165, 166, 168, 172) e “medos” (páginas 21, 38, 55, 118, 120, 150).

O espaço da casa é fundamental, como já o era na primeira história (e será nas obras seguintes) e até as flores são iguais às que enchiam as jarras do primeiro conto de *As Personagens*: “Gipsófilas, inumeráveis, pequeninas e brancas, nevoentas” (Pereira, 1990: 45).

Um outro tópico que deve ser referenciado, como recorrente nos livros de Ana Teresa Pereira, acontece também, aqui, em *As Personagens*. Aparece a menção ao título dos seus livros nas próprias narrativas. A referência pode ser ao próprio livro ou a outro que virá a ser escrito. Isso acontece em *Matar a Imagem* e volta a suceder em *As Personagens* no conto “A rua das sombras”, quando aparece a alusão à cidade onde Paul/Tom viviam, “Uma cidade fantasma” (Pereira, 1990: 50). *A Cidade Fantasma* (1993) será o título do quarto livro de Ana Teresa Pereira. Sucede o mesmo no conto “O jogo”, quando o escritor, protagonista dessa história, refere que continua à procura da sua “última história” (Pereira, 1990: 81), que é precisamente o título do terceiro livro, *A Última História*, publicado em 1991.

Mais uma vez, estes aspetos vêm demonstrar como a obra de Ana Teresa Pereira é repetitiva, circular e labiríntica. Esta sensação de irrealidade, de um permanente dédalo onde é fácil desorientar-se, surge em *As Personagens* através da complexidade de sentido e é acentuada pela utilização sistemática de determinados vocábulos, como “irrealidade” (páginas 19, 5, 42, 76, 80, 85, 97, 102, 108, 113, 146, 172), “irreal” (páginas 38, 80, 96, 135, 168) e “labirinto” (páginas 63, 68, 91, 124, 141, 150, 151). Contudo, o que poderia, numa análise superficial, ser confundido com um constante recurso às mesmas soluções

¹²⁷ Em *As Personagens*, surgem, também, outras palavras do campo semântico de nevoeiro, como “neblina” (p. 99) ou “névoa” (p. 54), por exemplo.

literárias, inclusivamente a repetição objetiva de enredos e personagens, revela-se, como temos estado a tentar mostrar, como um intencional e profundo projeto literário, que se concretiza numa escrita despretensiosa, em termos formais, mas que anseia pela “palavra” autêntica.

Na página 61 de *As Personagens*, inicia-se, nos seguintes termos, o conto “Os homens inventados”:

Um bar enorme e vazio.

Absolutamente vazio. Cenário só.

Um homem e uma mulher, claro. Nenhuma acção,

Um diálogo.

Um diálogo é sempre um duelo.

Este será um duelo de morte. (Pereira, 1990: 61)

Estamos, mais uma vez, perante um texto labiríntico onde se esgrimem duas realidades, a dos artistas “que não têm medo da realidade”, aqueles para quem “a felicidade tem algo a ver com cavernas, mares, labirintos” (Pereira, 1990: 68), e a daqueles cuja existência é marcada pelos “rituaizinhos, as convençõeszinhas, os jogos quotidianos (...) defesas contra a realidade” (*Id. Ibidem*).

A mulher jovem, protagonista desta narrativa, inventa homens para poder existir, porque “sem espelhos de metal ou humanos, ela desaparecia” (Pereira, 1990: 71), e “era obsessiva em tudo. Nas cores. Na música” (Pereira, 1990: 62).

Neste excerto, a referência a um dos mais belos noturnos de um dos maiores compositores para piano, o romântico Frédéric Chopin (1810 – 1849), aparece para caracterizar o espírito melancólico e a esquivez da personagem feminina que ouve, obsessivamente, o “*Nocturno em Mi Bemol*” [*sic*]¹²⁸ (*Id. Ibidem*). Esta personagem, tal como a protagonista de *Matar a Imagem*,

Vivia de tal forma dentro dos livros, dentro dos filmes, que mesmo as personagens dos seus sonhos eram certamente fantasmas de personagens de livros, de personagens de filmes. Ela vivia de

¹²⁸Para além dos grandes trabalhos que compôs, Chopin escreveu outros trabalhos de menor dimensão como improvisos, mazurcas, valsas ou noturnos, por exemplo. A referência feita no texto é ao *Nocturno em Mi-bemol Maior Opus p 9 n.º 2* (disponível <<http://www.classicalarchives.com/chopin.html>>, consulta a 23/06/2012).

ficções, dentro de ficções, num mundo à parte. (...) Ela e os seus malditos labirintos, o seu maldito narcisismo, as suas ficções. (Pereira, 1990: 66)

Na página 66, volta a haver uma referência ao mundo da Arte, desta vez a um dos mais importantes cineastas japoneses, Akira Kurosawa (1910 - 1998), cuja obra foi extremamente influenciada pela Literatura. Aqui a alusão surge também no sentido de caracterizar a personagem feminina que cita este realizador a propósito da ideia de duplo. A este respeito, a mulher considera que “Cada um de nós é o único protagonista da história, os outros, as nossas sombras, são longínquos figurantes, duplos e duplos de duplos” (Pereira, 1990: 65).

As personagens não têm, nesta narrativa, nomes próprios. São apenas uma escritora “obsessiva” (Pereira, 1990: 62) e um homem “sozinho” (Pereira, 1990: 61) que ela vai abandonar porque já não toca a sua imaginação, porque ela só ama “homens inventados” (Pereira, 1990: 63), e porque encontrou ou criou, “ – Suponho que o inventei” (Pereira, 1990: 71), um homem que vivia no mesmo mundo que ela e que “fazia nascer livros...” (*Id. Ibidem*). Encontramos aqui, novamente, ainda que não nomeado diretamente como acontece na maioria das narrativas, a figura que atravessa a ficção de Ana Teresa Pereira, Tom.

Nas palavras de Eduardo Prado Coelho, as histórias desta escritora “oscilam entre a distância infinita” (a mesma que a mulher sente em relação ao homem que vai abandonar e aos outros que pertencem à mesma “realidade” que ele) e “a sua fusão devoradora” (Coelho, 2002: 10), sentida pela personagem, quando se refere a esse outro não nomeado: “– Estamos de tal forma um dentro do outro” (Pereira, 1990: 70). Tom é “o lugar da fusão”. É esta *personagem*, a quem a mulher nunca se refere pelo nome, que lhe provoca “um amor estranho” e lhe dava “fome de escrever” (*Id. Ibidem*), que vai possibilitar a escrita: “eu quero escrever histórias policiais e contos de fadas, e histórias de piratas... (...) Ele quer que eu escreva.” (*Id. Ibidem*).

A personagem Tom desponha, em “Os homens inventados”, através das referências que dele faz a mulher solitária. Ele vai-se “(in)definindo”, aqui e noutros textos, como atesta Rosélia Fonseca, dentro da “obscuridade, desse labirinto construído à volta das personagens e dentro dele” (Fonseca, 2003: 48). Neste conto de *As Personagens*, tal como em outras narrativas (recordemos, por exemplo, o misterioso escritor da primeira narrativa deste livro ou o homem enigmático que aparece na livraria de Paulo em “Flores para uma

feiticeira” do livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar*), Tom não é nomeado, mas é *a personagem* que surge para mudar o rumo à diegese.

O Rosto de Deus será, também de acordo com Rosélia Fonseca, um marco na construção desta personagem fundamental e recorrente nas narrativas de Ana Teresa Pereira. Contudo, dele saberemos sempre muito pouco, pois a sua caracterização física é rara e, às vezes, contraditória, como se não fosse mesmo importante (ou necessário) traçar o seu retrato.

Na página 73 de *As Personagens*, inicia-se “uma história a preto e branco. Uma estalagem à beira da estrada. Uma noite de chuva. Algum nevoeiro” (Pereira, 1990). Neste conto, intitulado “O Jogo”, Ana Teresa Pereira cria um novo labirinto a ser percorrido pelo leitor. A única saída é conseguir compreender qual a ficção dentro da ficção, porquanto existe, neste texto (à semelhança de outros da autora), o “encaixe” (Reis e Lopes, 1987: 115) de uma sequência narrativa noutra. Este tipo de concatenação sequencial recorda a estrutura de um dos livros de referência na obra pereiriana, *As Mil e Uma Noites*, em que os contos se encontram encaixados no conto principal protagonizado por Xerazade. Para além disso, permite estabelecer conexões diversas entre personagens e situações. Todavia, as indicações que podem levar à saída do labirinto passam por realidades que são tão inexplicáveis e misteriosas quanto a realidade ficcional. Impõe-se, neste texto, a distinção das realidades, a realidade da ficção e/ou a realidade da vida, problemática recorrente em Ana Teresa Pereira.

Em “O Jogo”, as personagens são, repetidamente, apenas isso mesmo, personagens que “começaram a existir no momento em que pararam os automóveis” (Pereira, 1990: 73) à porta de uma estalagem lúgubre onde “de um momento para o outro Norman Bates” (Pereira, 1990: 74) poderia aparecer. A referência à personagem do livro *Psycho* do escritor americano Robert Bloch (1917 - 1994) e do filme homónimo, realizado, em 1960, por Hitchcock, acentua a ideia de se tratar de uma história estranha (talvez quase “fantástica” ou de terror) e justifica, de certa forma, o início da mesma “uma história a preto e branco” (Pereira, 1990: 73), tal como o filme de Hitchcock, gravado a preto e branco numa época em que o cinema era já a cores. Por outro lado, a história em análise (bem como as outras de *As Personagens*) realça aspetos comuns ao filme de Hitchcock, como a existência de sombras, espelhos, janelas e água, nas suas mais diversas formas (chuva, nevoeiro, névoa).

No livro de registo da pousada, havia repetidamente dois nomes, os das duas personagens, como se já lá tivessem estado vezes sem conta. Os quartos, sempre iguais, tinham “Móveis velhos, sombras, teias de aranha. Um forte cheiro a bolor. Na parede, a reprodução de um quadro” (Pereira, 1990: 75), nunca nomeado até a este momento da narrativa, mas que se descobre, depois (na página 88), tratar-se de *As Meninas* de Diego Velásquez (1599 - 1660)¹²⁹. A similitude dos aposentos e a iteração do primeiro verso do poema “Sudden Light”, do pintor e poeta pré-raphaelita Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882), que é sussurrado pela personagem feminina, “— *I have been here before...*” (Pereira, 1990: 76), adensam a sensação labiríntica de irrealidade e de repetição.

As personagens, fatalmente, gostam de histórias. A mulher lê a coleção de contos (de 1944) “*As Ficções*” (Pereira, 1990: 77), obra-prima da literatura latino-americana do século XX, que trouxe reconhecimento universal a Jorge Luis Borges, graças, sobretudo, ao caráter pouco comum dos seus temas, ligados ao fantástico e à inesperada dimensão filosófica do tratamento dos mesmos. A personagem masculina sugere a invenção de “uma história policial” (*Id. Ibidem*), talvez “A história de um crime...” (Pereira, 1990: 78), um jogo com “duas personagens, o assassino e a vítima”, em que cada um devia “encontrar um motivo para matar ou ser morto por alguém” (*Id. Ibidem*).

No capítulo II, introduz-se, de novo, uma “história” (Pereira, 1990: 78) no interior de outra. Labirinticamente, em Ana Teresa Pereira, as histórias interligam-se, dando ao leitor a sensação de que elas “assomam” umas dentro das outras, esbatendo-se a fronteira entre a realidade e a irrealidade, tal como o próprio texto deixa perceber: “Sombras, uma realidade a preto e branco, uma irrealidade a preto e branco” (Pereira, 1990: 85); “Conte-me uma história, invente uma história (...)” (Pereira, 1990: 79), pede a mulher da “história a preto e branco” (Pereira, 1990: 73); e o homem “acendeu um cigarro, calmamente, esperou uns momentos, depois começou a falar: — Eu era um escritor e vivia isolado, numa casa longe de tudo, porque estava cansado da realidade” (Pereira, 1990: 78).

A mulher da “história a preto e branco” (Pereira, 1990: 73) é a mesma da história que parece irromper encaixada, aquela cujos livros se encontram nas estantes do escritor

¹²⁹ O quadro *As Meninas*, do principal pintor da corte do Rei Filipe IV, Diego Velásquez, retrata a família do rei de Espanha e data de 1656. Esta obra é uma das mais importantes deste pintor espanhol. Nela utilizou uma técnica de iluminação própria, introduziu um autorretrato e, ao mesmo tempo, um quadro dentro de um quadro.

dessa história. Esse homem roubou o rosto da mulher da contracapa dos livros que ela escreveu e transformou-a numa das suas personagens.

Concluímos, depois, que o escritor da história que surge em segundo lugar é, afinal, o autor da primeira história, aquela que dá início ao conto “O jogo” na página 73:

É uma história a preto e branco. Nem por um momento se poderá saber se ele tem olhos verdes, se ela tem olhos castanhos, porque é uma história a preto e branco. Uma realidade a preto e branco. (...)

Eles não têm passado. As personagens não têm passado. Podem, quando muito, inventar um. (Pereira, 1990)

Repare-se, agora, no que diz o escritor da história contada pelo homem da primeira narrativa: “Eu — disse ele com um sorriso inexpressivo — estou a escrever uma história a preto e branco. Uma realidade a preto e branco, onde nunca se sabe a cor dos olhos das personagens, a cor das suas roupas, uma realidade feita de sombras” (Pereira, 1990: 87).

Ainda que não seja fácil sair da encruzilhada, é a primeira história que está dentro da segunda e não o inverso como o início de “O jogo” parecia indiciar, até porque a primeira é uma história a preto e branco, “o seu vestido talvez fosse cinzento” (Pereira, 1990: 85), ao passo que a segunda é a cores: “O velho portão (...) vagamente verde (...)” (Pereira, 1990: 80). Por outro lado, os livros do escritor da história, que aparece em segundo lugar, falavam “de escritores solitários que criavam a sua realidade.” E o homem da história que aparece em primeiro lugar é, afinal, o criador da segunda história, aquele que “vivía isolado numa casa longe de tudo, porque estava cansado da realidade (...). E pensava até, por vezes, que o mundo tinha desaparecido do outro lado do velho portão de ferro...” (Pereira, 1990: 78).

A segunda narrativa é, então, a principal. Inicia-se no final do capítulo I (na página 78), ocupa todo o segundo capítulo (da página 79 à 84) e, ainda, parte do terceiro de “O jogo” (da página 86 à 90). É um texto que reflete, essencialmente, sobre temas recorrentes em *As Personagens* e na obra pereiriana, como, por exemplo, a problemática da escrita, o que é ser escritor e o que é escrever.

A passagem para essa outra realidade (a da escrita) dá-se com a transposição do “velho portão enferrujado e vagamente verde” (Pereira, 1990: 79), após “mais de meia hora de viagem por uma estrada de montanha em péssimas condições” (Pereira, 1990: 78). Similarmente ao que acontece em algumas narrativas das obras posteriores de Ana Teresa

Pereira, do outro lado do portão, encontra-se “um jardim abandonado, entregue a si mesmo, (...) de uma beleza quase irreal” (*Id. Ibidem*), no meio do qual se situa uma “casa grande e semiarruinada” e “gatos. (...) gerações inteiras” (Pereira, 1990: 80). A propósito destes felinos, há a referência a “Malraux que achava que os gatos eram como as personagens...” (*Id. Ibidem*). Na verdade, estes animais eram muito importantes na vida deste escritor e político francês (1901 - 1976), autor da obra *La Condition Humaine*. Como se pode ler no livro de José Jorge Letria *Amados Gatos*:

Lustrée e Fourrure, um belo casal de gatos, partilharam com André Malraux, nos últimos anos de sua vida, no castelo que elegeu como residência, a vivência do poder e os sonhos de grandeza, embora soubessem que mais não eram que doces substitutos de Bastet, o deus-gato dos antigos egípcios.

André Malraux aprendeu a amar os gatos nas viagens que fez ao Extremo Oriente, (...).

Os dois gatos, sobretudo depois da morte trágica dos dois filhos, tornaram-se uma presença constante no seu quotidiano, deitando-se com frequência sobre as pilhas de manuscritos (...). No seu fantástico *Museu Imaginário*, Malraux sabia que os gatos e as suas representações artísticas eram símbolos da própria eternidade. E tão obsessiva era a presença dos gatos que o escritor e ministro da Cultura de De Gaulle, como ele um apaixonado por aquela espécie de felinos, estava constantemente a desenhá-los, sobretudo durante enfadonhas reuniões de Estado. Chegou mesmo ao ponto de associar o desenho de um gato à sua assinatura. (Letria, 2006: 73 - 74)

As personagens da narrativa pereiriana (a segunda que é a principal) estão, do mesmo modo que as anteriores, intimamente ligadas ao mundo da escrita. Trata-se de uma escritora, que também era jornalista, e de um escritor que podia ser “uma personagem de um dos seus livros. Porque os seus livros falavam de pessoas como ele, de escritores solitários que criavam a sua realidade” (Pereira, 1990: 80).

O diálogo incide sobre o processo de escrita e as suas implicações na vida daqueles que escrevem e que, de acordo com o texto, “são diferentes” (Pereira, 1990: 82): a dificuldade de ““voltar”” desse “outro mundo”; a “sensação de morte. De solidão absoluta” (Pereira, 1990: 80 - 81); as razões da escrita, com uma referência a Borges: “há um momento na vida de um homem em que ele sabe quem é” (Pereira, 1990: 81); a impossibilidade de escrever a “última história”, porque isso equivaleria “a uma condenação

à morte” (Pereira, 1990: 81 - 82); as ideias paradoxais que entendem a escrita como “uma forma de felicidade. Uma forma de amar”, mas, também, “uma forma de enganar a morte” quando, absurdamente, “há muito de suicida naquele que escreve” (Pereira, 1990: 82 - 83); a proximidade entre a loucura e a escrita, “deixar de ser escritor e ser um louco” (Pereira, 1990: 83); e a questão complexa de saber se o escritor tem sempre uma explicação para aquilo que escreve. A este respeito menciona-se aquele que é um dos escritores prediletos de Ana Teresa Pereira, Henry James, que perpassa toda a sua obra, e recorda-se a sua *short novel* (que Oscar Wilde definiu como um pequeno conto maravilhoso, terrível e venenoso) a “história de fantasmas”, que perpassa a obra pereiriana, *The Turn of the Screw* (1898).¹³⁰

Ana Teresa Pereira escreveu, a 31 de janeiro de 2004, no suplemento *Mil Folhas* do jornal *Público*, uma crónica a que chamou “A noite dá-me um nome”, a partir de um poema de Rilke, e onde se refere a esse e a outros textos de James. Entre outros aspetos, merece destaque a referência que a escritora faz ao texto de memórias e autobiografia *The Middle Years* (1917), em que James declara: “Trabalhamos no escuro – fazemos o que podemos - damos o que temos. A nossa dúvida é a nossa paixão e a nossa paixão é o nosso trabalho. O resto é a loucura da arte.”

Na obra de Ana Teresa Pereira é nítida a influência absoluta deste escritor, tanto pelas referências constantes que são feitas à obra jamesiana e a partir desta, desde a produção inicial (1989/1990), continuando na obra que a escritora compôs até 2009 (e posteriores), bem como nas crónicas que escreveu e que são textos de análise e teoria literária.

Em “O jogo”, as duas histórias coexistem, tudo se repetindo, as personagens e os cenários, reforçando a ideia, que atravessa esta obra, de que existem diversas realidades que coocorrem e que, por vezes, se tocam, assemelhando-se. Nesta história, tudo parece coincidir para além de se repetir: um homem e uma mulher, uma “casa enorme, labiríntica, familiar” (Pereira, 1990: 87) e aposentos que se duplicam, com decorações em tudo idênticas. E a reprodução de *As Meninas/Las Meninas* (1656), quadro que exhibe, no seu

¹³⁰ Esta obra de Henry James foi adaptada para o cinema, em 1961, com o título *The Innocents*, por Jack Clayton, a partir de um guião de William Archibald e Truman Capote. Em 1999, Nick Dear adequou a obra para uma série televisiva, tendo a realização estado a cargo de Ben Bolt (informação disponível em *The Internet Movie Database*, <<http://www.imdb.com/title/tt0209440/>> e em <<http://www.imdb.com/title/tt0055018/fullcredits#writers>>, consulta a 8/12/2008). Em 1999, Ben Bolt pegou, também, na história de James e realizou um filme com o título homónimo, *The Turn of the Screw*, protagonizado por Caroline Pegg, Jodhi May e Colin Firth (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0209440/>>, consulta a 21/01/2013).

máximo esplendor, o estilo do genial pintor espanhol, cuja ambiguidade contribui para a hesitação do leitor. No quadro de Velásquez, já anteriormente referido, as “variedades de luz directa e indirecta (...) são quase ilimitadas e o artista como que nos desafia a descobri-las; espera de nós que relacionemos a imagem reflectida no espelho com os quadros na mesma parede e com o ‘quadro’ formado pelo homem no limiar da porta” (Janson, 1998: 537). No texto de Ana Teresa Pereira, são as conexões entre a Literatura e a vida, as relações indeterminadas entre diferentes “realidades/irrealidades”, as ficções dentro das ficções que o leitor tem de descortinar.

Coloca-se, assim, a questão de saber o que caracteriza o “mundo estranho” da escrita. A resposta a essa dúvida surge na boca da mulher da história a preto e branco:

É um mundo feito de palavras, onde uma palavra pode transformar tudo...onde é sempre possível atirar uma história para o cesto dos papéis e começar outra vez. E as pessoas existem fugazmente, podem desaparecer de um momento para o outro. E ama-se com palavras e com palavras também se pode matar. (Pereira, 1990: 90 - 91)

Ainda na página 91, reforça-se a ideia de que o escritor é o mais desigual de entre os homens que são, todos, diferentes. A dissemelhança reside na inevitabilidade da “imaginação” (Pereira, 1990). Por esse motivo, o escritor é aquele que imagina “o outro lado das coisas, o outro lado dos espelhos” (*Id. Ibidem*).

Todavia, estas questões irrompem como se se tratasse de um mistério difícil de desvendar, adensado pela introdução inesperada da frase: “Pode uma palavra explicar uma vida? Rosebud” (*Id. Ibidem*). Estas mesmas palavras abrem o capítulo X, “O segredo” (p. 145): “Rosebud. Pode uma palavra explicar uma vida?”. O enigma *Rosebud*, do filme *Citizen Kane* (artimanha genial da Sétima Arte que colocou a obra-prima de Orson Welles no topo de todas as listas dos melhores filmes de todos os tempos), tornou-se o centro oculto e indevassável, uma palavra que ninguém decifra, inteiramente, e a essência de uma impossibilidade: a de o espetador jamais fazer parte do filme que o exclui, mesmo que saia do cinema com a impressão de que entendeu o segredo. Mas a complexidade do enigma é, também, a sua simplicidade, tal como acontece em “O jogo”: “Só importa a história e ela já existia antes de nós” (Pereira, 1990: 91).

A partir do imaginário literário, “O jogo” ilude magicamente a percepção do leitor, encaminhando-o para a reflexão obsessiva acerca do que é concebido no espaço sagrado de

uma arte imortal, onde os escritores, à semelhança dos deuses, criam realidades, porque “O mundo é um lugar estranho. Os jogos e as personagens preexistem. Os actores... Os actores não importam. Só ficam as histórias. Sempre as mesmas (Pereira, 1990: 92).

A segunda parte de *As Personagens*, intitulada “O vampiro e a estátua”, inicia-se na página 93 e o primeiro capítulo chama-se “O nevoeiro”. Nevoeiro é, para além de uma das palavras mais recorrentes deste livro, como já foi mencionado (veja-se nas páginas 21, 54, 75, 77, 95, 96, 103, 107, 111, 153, 165, 166, 168, 172), o estado de tempo que envolve as diversas narrativas, reiterando-se sistemática e obsessivamente este aspeto em outras histórias pereirianas. Reforça-se, deste modo, uma sensação de obscuridade e incerteza que parece transmitir-se não só às personagens (que se sentem, inúmeras vezes, perdidas em labirintos de naturezas diversas), mas, também, ao próprio leitor. Contudo, se por um lado e de acordo com Chevalier e Cheerbrant, o “nevoeiro é o símbolo do indeterminado”, por outro, ele “precede as revelações importantes” (1982: 470).

O texto começa com uma referência a “Xeherazade”¹³¹ (Pereira, 1990: 95), a narradora da obra da literatura universal *As Mil e Uma Noites*, uma coletânea de histórias deslumbrantes, inventadas e preservadas na tradição oral da cultura árabe¹³², transformando as narrativas de “O vampiro e a estátua” em histórias narradas pela formosa irmã de Doniazade: “Como o dia despontava, Xeherazade suspendeu o conto, prometendo continuá-lo na noite imediata — o que fez desta maneira: Levantei os olhos (...)” (*Id. Ibidem*). Desta forma, o leitor é levado a pensar em histórias estruturadas em cadeia, em que cada conto termina com uma deixa que o liga ao seguinte. Por outro lado, a alusão indireta, na página 95, e clara, nas páginas seguintes, às *Mil e Uma Noites* (leia-se na página 96: “os outros volumes das *Arabian Nights* (...) as minhas infindáveis *Arabian Nights* (...); na página 97: “estivera a ler as *Mil e Uma Noites*”; na página 98: “— Uma edição das *Mil e uma Noites*, de Lane, de 1840. (...) você viaja com as *Mil e Uma Noites*,

¹³¹ Xeherazade é a grafia usada no livro em análise, mas existem outras grafias possíveis, como Sherazade ou Xerazade, por exemplo.

¹³² A divulgação de *As Mil e Uma Noites* ficou a dever-se, no Ocidente, a Antoine Galland que, nas suas viagens aos países árabes, recolheu e traduziu não só uma série de contos orientais que foram publicados, em francês, em 1704, sob o título que hoje conhecemos, como também uma série de versões que nunca foram completadas. De entre as histórias mais conhecidas, destacam-se, por exemplo, a de *Sindbad, o Marinheiro* (pp. 35 a 99, Vol. III); *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* (pp. 441 a 471, Vol. IV) e *Aladino e a Lâmpada Mágica* (pp.5 a 90, Vol. V). As páginas e os capítulos mencionados são da versão, de Joseph-Charles Mardrus, traduzida por Manuel João Gomes e editada pelo Círculo de Leitores, que consta da bibliografia final.

doutor (...) ler calmamente os volumes das suas *Arabian Nights* numa casa enorme”, sugerem ao leitor a ideia de que as histórias de *As Personagens* aparecem, à semelhança das de *As Mil e Uma Noites*¹³³, ligadas por um fio condutor que pode tornar-se infinito. Situação análoga parece suceder em toda a obra de Ana Teresa Pereira, cujas histórias se encontram circular e labirinticamente interligadas, umas indiciando as outras.

O leitor é atirado para paragens misteriosas onde imperam a solidão, o silêncio, a noite e o nevoeiro denso e nas quais se encontra já a personagem que conta a história: “Tive um calafrio ao pensar que me afundara mesmo naquele livro vertiginoso onde não é impossível perder-se para sempre” (Pereira: 1990: 95).

A narração prossegue e confirmamos que a personagem, narrador homodiegético¹³⁴, é alguém que viaja, algures no Reino Unido, num “comboio fantasma” (Pereira: 1990: 96), carregando uma bolsa com alguma roupa e os volumes das “*Arabian Nights*” que comprara numa “livraria escura e funda, numa das partes mais irreais de Londres” (*Id. Ibidem*). Numa plataforma deserta e nebulosa, onde o comboio para e a personagem sai, por um momento para fumar um cigarro, a mesma vê-se arrastada, para dentro de uma história, por uma mulher de gabardina e olhos cinzentos que aí se encontra e que misteriosamente o reconhece, chamando-a pelo nome. De novo, as personagens estão envolvidas em histórias brumosas das quais não conseguem escapar, porque não querem, de forma alguma, “deixar uma história a meio” (Pereira: 1990: 97). O homem é Dr. Ryan, especialista em Literatura e Psicanálise, conhecedor da obra de “Henry James” (*Id. Ibidem*). A mulher, que aos olhos de Ryan podia ser “um fantasma de James deambulando na bruma”, uma “personagem de uma história” (*Id. Ibidem*) ou mesmo “um fantasma” (*Id. Ibidem*) seu, era uma escritora chamada Nora.

Nora precisa de Dr. Ryan para perceber o que aconteceu e está a acontecer na história em que se encontra enredada. Em troca, oferece-lhe não só a possibilidade de ler calmamente alguns volumes das *Arabian Nights* “numa casa enorme, com uma biblioteca infundável” mas, também, a oportunidade de “entrar numa história” (Pereira: 1990: 98) que

¹³³ É interessante recordar que o uso do número 1001, no título da obra clássica da Literatura Árabe, sugere que podem aparecer mais histórias, ligadas por um fio condutor infinito.

¹³⁴ Recorde-se que o narrador homodiegético é, de acordo com a terminologia proposta por Genette (1971: 252 e ss., citado por Reis e Lopes), “(...) a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética (...)” ou seja, aquela que viveu a história como personagem. Contudo, ele difere do narrador autodiegético porque este vivencia a história como protagonista ao passo que o homodiegético tem uma posição que “pode ir de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (Reis e Lopes, 1987: 258).

a própria começará imediatamente a contar, a pedido de Ryan: “— Você terá de ser Xerazade esta noite. Espero que tenha mesmo uma boa história” (Pereira: 1990: 99).

“A armadilha” é o título do capítulo dois que se inicia na página 101 e conta o princípio da história em que Nora, “uma escritora pouco conhecida” (Pereira: 1990: 102), estava envolvida com dois atores, juntamente com um estranho realizador, que “desaparecia durante meses para escrever argumentos” (Pereira: 1990: 101). O ator, que vivia com a escritora, “Chamava-se Charlie” (Pereira, 1990: 108) e podia “ser quase o duplo” da atriz “bela e enigmática como uma estátua” (Pereira: 1990: 103), que o realizador “criara” (Pereira: 1990: 102) e um dia desaparecera misteriosamente, “no nevoeiro. Sem deixar qualquer rasto” (Pereira: 1990: 100), levando os outros a pensar que ela fora “assassinada” (Pereira: 1990: 105).

Os dias e as noites tinham passado e as personagens tinham ficado na casa “como animais numa armadilha, prisioneiros uns dos outros e de uma história que ninguém estava a escrever” (*Id. Ibidem*). Com a chegada do inverno, a atmosfera da casa tinha ficado tensa e a chuva ininterrupta e o nevoeiro constante transformavam as noites, envolvidas pelo som enigmático do “jazz” (p. 103) ou da música de um saxofone (pp. 104 e 110), num “pesadelo viscoso” (Pereira: 1990: 104).

O capítulo III intitula-se “Na casa” e narra a chegada de Dr. Ryan à “mansão (...) um edifício que só sabia ser enorme e labiríntico” (Pereira, 1990: 107) que é, reiterada e obsessivamente, um espaço literário que passa a estar no imaginário do leitor de Ana Teresa Pereira. Por outro lado, repetidamente nesta narrativa, a existência das personagens é determinada pelos autores e pelas obras que leram.

Dr. Ryan experienciou a sensação de estar perdido, quando se deitou “no quarto estranho” (*Id. Ibidem*) algures nesse “edifício que não podia visualizar” (*Id. Ibidem*). Sentia-se como “algumas personagens de James, [que] no fim da história [sabem] ainda menos que no princípio” (*Id. Ibidem*). Alusões a Henry James (1843 - 1916) e a Jorge Luis Borges (1899 - 1986), referências incontornáveis, como já afirmámos, ressurgem obsessivamente neste capítulo para caracterizar as personagens e o espaço da ação.

A entrada nessa outra *realidade/irrealidade* (a das histórias) dá-se, de novo, com a transposição de uma passagem, acesso que pode tomar, na obra pereiriana, a forma de um túnel (recorde-se *Matar a Imagem*), um portão de ferro (no conto “O Jogo” da primeira parte de *As Personagens*, por exemplo) ou de uma porta, como sucede em *As Personagens*:

“A porta foi aberta por um criado” (Pereira: 1990: 108). A este propósito, convém recordar os dois primeiros versos do poema de Borges “O Labirinto”/“El Laberinto” que assomam logo no início do capítulo: “No abrá nunca una puerta. Estás adentro y el alcázar abarca el universo” [*sic*] (Pereira: 1990: 107). No texto, existe o que parece ser um “equívoco” (ou não) relativo ao verbo que inicia o poema. Trata-se de “habrá” e não “abrá”, como se pode confirmar na citação que se segue e respetiva tradução: “No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo (Borges: 1997); “Nunca haverá uma porta. Estás cá dentro / E a fortaleza abarca o universo” (Borges, 1989: 366). Contudo, não será de admirar, no âmbito da obra pereiriana, que não seja um lapso, mas uma mudança propositada, o que acaba por dar um novo sentido aos versos, adaptando-os aos propósitos da diegese em análise.

Quando lida num sentido mais literal, a ideia destes versos pode parecer paradoxal, pois insinua-se a inexistência de obstáculos entre a Literatura e a vida. Contudo, a alusão pode ser bem mais sub-reptícia, impelindo-nos a pensar no processo de produção da escrita em que o cérebro do escritor pode ser comparado a um universo infinito e labiríntico que pode produzir histórias de forma ilimitada, como deixam transparecer os versos seguintes do poema de Borges, não citados no texto em análise: “E não possui anverso nem reverso / Nem externo muro nem secreto centro” (Borges, 1989: 366).

A *personagem* Tom reaparece, neste texto, na forma de um realizador, “demasiado gigantesco para ser humano” cujos filmes criavam um “universo gelado e hermético onde vagueavam personagens solitárias e tocadas de irrealidade” (Pereira: 1990: 108).

Deparamo-nos, novamente, com algumas das principais paixões e obsessões da obra de Ana Teresa Pereira. As personagens são apenas e só personagens de uma história e têm tudo a ver com a Literatura ou com outras formas de Arte. Nesta narrativa, encontramos, para além do narrador que participa na história (um psicanalista que sabe falar de Literatura, alguém que analisa os textos literários à luz da Psicanálise), uma escritora, um realizador de cinema e dois atores. Por essa razão, gostam “de falar de cinema, de livros” (*Id. Ibidem*) e comparam os lugares em que se encontram a sítios literários.

O espaço desta narrativa é uma casa, perto do “mar” (Pereira: 1990: 103), “enorme, com uma biblioteca infindável” (Pereira: 1990: 98); uma habitação “imensa, bifurcando-se em corredores e salões, escadas tortuosas, quartos solitários ao fundo de passagens

sombrias, longas janelas iguais repetindo-se até à vertigem, e espelhos” (Pereira: 1990: 99); uma “mansão, dissimulada numa paisagem impressionista de cores e folhas (...) desdobrando-se indefinidamente em compartimentos onde ninguém entrava há muito tempo ” (Pereira: 1990: 103); um “edifício (...) enorme e labiríntico” (Pereira: 1990: 107) no meio de um parque que “como um livro fechado, vivia numa eterna metamorfose” (Pereira: 1990: 109).

Como atesta a análise textual e confirmam as citações, neste texto, as personagens olham os espaços através de imagens literárias: a casa “poderia ser uma fantasia de James ou de Borges” (Pereira: 1990: 109); o “quarto (...) como se o tivesse visto num sonho ou lido uma descrição sua nalgum livro” (Pereira: 1990: 108 - 109); o parque, que envolvia a casa, tinha uma “longuíssima álea de rododendros” que lembrava “*Rebeca*” (Pereira: 1990: 109), alusão a uma das três mais famosas obras da escritora britânica Daphne Du Maurier (1907 - 1989)¹³⁵, obras e escritora que também marcam de forma indelével a produção literária pereiriana.

Essas imagens literárias, que moldam as vivências das personagens, transmitem-se, identicamente, ao leitor que recorda ou vagamente revive leituras ou filmes. É o que acontece com a descrição, que se encontra nas páginas 109 e 110 de “O vampiro e a estátua”, que nos traz imediatamente à memória a proposição inicial de *Rebecca*, considerada como uma das mais notáveis frases de abertura da ficção inglesa: “Last night I dreamt I went to Manderley again.”¹³⁶ (Maurier: 1940). De igual modo, vem-nos à memória a extraordinária adaptação cinematográfica que Alfred Hitchcock fez da obra em que usou, com mestria, a mesma frase na abertura do filme homónimo.

Outros aspetos, que aproximam os textos em questão, são as categorias da narrativa, voz e espaço, assim como a atmosfera que envolve as diegeses. Daphne du Maurier conseguiu, numa pincelada inicial, estabelecer claramente a voz e o espaço, bem como a atmosfera de sonho que cerca a história narrada e que se transformará, no final, num ambiente de pesadelo. No texto de Ana Teresa Pereira, a voz é a mesma, o espaço semelhante (uma casa comparável à de *Rebecca*, pelo menos aos olhos do narrador) e a atmosfera apresenta, uma vez mais, o toque de “irrealidade” (p. 108) ou de sonho (ou pesadelo?) que caraterizam as narrativas de Ana Teresa Pereira.

¹³⁵ Compõem esta trilogia *Jamaica Inn* (1936); *Rebecca* (1938); *Frenchman's Creek* (1941).

¹³⁶ “Sonhei, a noite passada, que voltara a Manderley” (Maurier, 1998: 5).

A mistura de romance, através da existência de estranhos pares amorosos, “Um realizador de cinema e a sua atriz. / O amante da escritora, um actor. Que passara a ser o amante da atriz” (Pereira, 1990: 100); de mistério que envolve toda a história desde o início; de crime, “Um dia a atriz desaparecera no nevoeiro” (*Id. Ibidem*); bem como de elementos da estética gótica presente no próprio título (“O vampiro e a estátua”), na caracterização das personagens (inteligentes, enigmáticas, misteriosas e atraentes), na descrição da casa e do jardim que a envolve, por exemplo, são, também, aspetos que aproximam os dois textos. Na descrição do parque que circunda a casa, misterioso como o restante espaço, aparece uma outra paixão de Ana Teresa Pereira, a referência às flores, algumas com um perfume intenso e, nalguns casos, venenoso, que invade o espaço da casa.

Os mais insignificantes pormenores continuam a ser vistos através de imagens literárias, tal como se pode confirmar no excerto em que um estranho arbusto, “que crescia junto à fonte em ruínas” (Pereira, 1990: 110), faz recordar um conto de um dos grandes narradores americanos, Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864), “cujas novelas se encontram na encruzilhada entre o Puritanismo (...) e o Transcendentalismo” (Iáñez, 2002: 195).

Símbolo dos conhecimentos e do saber livresco, a biblioteca, imensa, normalmente mergulhada na penumbra e frequentemente invadida pelo “cheiro espesso” (Pereira, 1990: 110) das flores do jardim, é um espaço recorrente e basilar na obra de Ana Teresa Pereira. Neste texto, é um sítio fundamental, o lugar onde “dois seres sombrios continuavam a trabalhar na penumbra, como aranhas segregando algo...” (Pereira, 1990: 104), ponto onde “algo tomava forma, lentamente, nas palavras não ditas, nas outras, nos gestos” (Pereira, 1990: 110). Esta área tem uma importância vital para as personagens. Para Dr. Ryan, talvez a sua história estivesse dentro de um daqueles livros que nunca lemos. Por essa razão, só as entranhas das cidades (livrarias e bibliotecas), que visitava, lhe interessavam. Por seu turno e à semelhança de Jorge Luis Borges (e da própria escritora madeirense), Nora parecia ter “entrado numa biblioteca quando menina, e nunca mais ter conseguido sair” (Pereira, 1990: 112).

Seguem-se alusões a escritores e a livros, ilustrando algumas ideias fundamentais da obra de Ana Teresa Pereira, veiculadas pelas personagens das suas narrativas. Um desses livros é *The Private Life* (1893) de Henry James. Neste texto, o escritor expressa uma das suas mais profundas convicções acerca da Arte em todas as suas formas: a de que não existe necessariamente uma ligação entre a personalidade do criador e o conteúdo da

criação, conceito a que, mais tarde, viria a chamar “a double identity.”¹³⁷ A alusão a esta obra vem reforçar a ideia, veiculada no texto de Ana Teresa Pereira, relativamente ao estranho mundo da imaginação de um escritor, que acaba por viver duas vidas:

Por vezes parece-me viver duas vidas, e é terrível passar de uma para a outra. Quando deixo a caneta e venho para fora, sinto-me perdida durante muito tempo. É... uma sensação de irreabilidade total. (Pereira, 1990: 113)

A reflexão sobre a duplicidade do escritor e a questão da escrita é retomada no capítulo V, “O escritor e a personagem”, quando se conta, em analepse, o encontro de Nora com o ator que, depois, “passara a ser o amante da actriz” (Pereira, 1990: 100). A personagem Nora simboliza, no texto, a capacidade do escritor de viver uma vida dupla:

Por vezes fugia para lugares longínquos dentro dela (...) durante dias parecia dormir, os olhos tornavam-se-lhe estreitos (...) estava longe, longe. (...) E então havia algo que a tocava (...) os olhos ficavam grandes e brilhantes, o rosto perdia o ar adormecido, despertava. (Pereira, 1990: 120)

Nas páginas 112 e 113, é, de novo, o livro do mestre do conto e do ensaio breve que serve de referência. Recorde-se que, já no conto “O Jogo” (p. 77), a mulher lê *As Ficções*. Em “A História”, Nora menciona Tlön, o mundo imaginário criado pelo escritor argentino num dos seus escritos: “— Eu estava longe. Em Tlon, talvez” [*sic*] (Pereira, 1990: 12). Imediatamente a seguir, o pensamento do narrador aparece, a propósito desta questão, entre aspas, levando o leitor a pensar numa citação retirada da “história fantástica (...) escrita de notas sobre livros imaginários” (Borges, 1989: vol. I, 445), *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Porém, após leitura e análise do texto de Borges, percebemos que se trata apenas de uma analogia feita pelo narrador pereiriano a partir da sugestão de Nora. Assim, compara o universo da Literatura, “um mundo labiríntico inventado pelos homens, um planeta paralelo e regido por outras leis” (Pereira, 1990: 112) ao mundo fantástico criado por Borges em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Na página 113, encontra-se a menção explícita a esse texto, aparecido, pela primeira vez, em 1941, na coleção *El Jardin de senderos que se bifurcam* e que mais tarde faria parte do livro *Ficciones* (1944): “*Tlön, Uqbar, Orbis*

¹³⁷ Neil Chilton, “The Private Life”. In *The Literary Encyclopedia*. 16 October 2008 (informação disponível em <<http://www.litencyc.com/php/sworcs.php?rec=true&UID=7462>>, consulta a 10/11/2008).

Tertius,¹³⁸ estava totalmente transformado desde a última vez que o lera” [sic] (Pereira, 1990: 113).

Na página 115, temos acesso a uma parte da história que Nora estava a compor. Para além de se tratar de uma misteriosa história policial, onde não se sabia “quem era o criminoso, talvez até não tivesse havido crime” (Pereira, 1990: 115), o que se enquadra perfeitamente no espírito da obra em análise, a narrativa de Nora reflete, ainda, sobre conceitos filosóficos acerca da natureza da Literatura, entendida como uma forma de Arte.

As personagens de Nora colocam em questão o que, na filosofia aristotélica, era o fundamento de toda a Arte. Inversamente, elas acreditam, à semelhança da sua criadora, no “poder mágico da obra de arte” (Pereira, 1990: 115) em que, “a vida é sombra, mimesis da arte” (*Id. Ibidem*). Encontram-se, pois, na posição oposta aos conceitos de *mimesis* e *poesis*, nucleares na filosofia de Platão, na poética de Aristóteles e no pensamento teórico posterior sobre estética, que se referiam à criação da obra de arte e à forma como reproduz objetos pré-existentes. Contrariamente, para as personagens de Nora, não é a Literatura que é *mimesis* da vida, mas a vida que “imita as histórias” (*Id. Ibidem*). Esta é uma questão que atravessa a obra de Ana Teresa Pereira, retomada, imediatamente a seguir, no capítulo V, quando se afirma: “Ela escrevia cenas que tinham acontecido e escrevia cenas e esperava que elas acontecessem” (Pereira, 1990: 120).

O capítulo VI tem o nome do filme dirigido por Orson Welles, em 1941, “O mundo a seus pés”, título repetido logo na página inicial na versão original em língua inglesa: “encontrei pelo menos quatro *Citizen Kane*” (Pereira, 1990: 123). Este capítulo é dedicado ao estranho realizador desta história e aos seus filmes que não eram mais do que “fantasias estranhas, contadas como pesadelos” (Pereira, 1990: 124). A figura de Tom aparece caracterizada logo no início, quando se afirma que ele parecia ter “a consistência, a realidade das suas personagens” (Pereira, 1990: 123). Tudo nesta figura é cinematográfico, desde a aparência à profissão. Ele é um cinéfilo cuja casa possui, para além de uma imensa biblioteca, em que a disposição dos livros parecia obedecer “a um desenho labiríntico” (Pereira, 1990: 124), uma vertiginosa cinemateca. Na biblioteca, os livros repetiam-se como se se refletissem: “*King Lear*, encontrara-o duas vezes, os dois volumes em frente um do outro, em paredes opostas” (Pereira, 1990: 120). Noutros casos, os volumes

¹³⁸ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* é o primeiro conto de *Ficções*. Encontra-se nas páginas 445 a 459 do volume I das *Obras Completas* de Jorge Luis Borges, referenciadas na bibliografia final.

reapareciam em estantes longínquas, sempre na língua original dos mesmos ou em traduções em línguas estrangeiras: *Le Château*, *Das Schloss*, *Der Prozess*, numa clara alusão a um outro autor de referência de Ana Teresa Pereira, o escritor checo Franz Kafka (1883 - 1924). Na cinemateca, a coleção de filmes era “alucinante. De Orson Welles a Eisenstein, de Buñuel a Bergman (*Sasom i en Spegel* em duplicado), Hitchcock, Truffaut, e filmes de pequenas cinematografias” (Pereira, 1990: 124).¹³⁹

Como não podia deixar de ser, na cinemateca de Tom encontravam-se, também, os próprios filmes do realizador desta diegese, os que fizera antes de encontrar Marisa, e nos quais era impossível fazer uma leitura lógica, mas que revelavam um “enorme poder de sugestão (...). E a ilusão perdurava até ao fim” (*Id. Ibidem*); e os filmes a cores onde Marisa surgia. Nas páginas que se seguem (páginas 124 a 126), descrevem-se os filmes de Tom. Resumidamente, pareciam sonhos filmados e a personagem principal, desempenhada pela belíssima Marisa, “uma figura de sonho” (Pereira, 1990: 125).

A linguagem é cinematográfica, repetindo-se com constância o verbo filmar e utilizando-se vocábulos da área específica do cinema, como “câmara”, “*travelling*”, “cenários”, “atriz”, “argumento”, “filmes”, “*écran*”, “actores”.

Merecedor de destaque, neste capítulo, é um processo que se repetirá, sistematicamente, nos livros de Ana Teresa Pereira, quando se fala das obras das personagens que, nos seus livros e como já referimos, são sempre seres relacionados com o mundo da Arte. Neste caso, os filmes de Tom têm características análogas às narrativas da autora madeirense. A descrição efetuada parece mesmo reportar-se às obras da própria escritora. Recordem-se citações como: “Nos seus traços mais simples, tratava-se de um triângulo amoroso”; “E tudo isso contado como se fosse um sonho”; “não me parecia que aquele homem escrevesse sobre os outros” (Pereira, 1990: 126); “tremenda atracção pela água”; “Os filmes de Tom contavam sempre a mesma história, em cenários diferentes, exóticos ou quase irreais” (*Id. Ibidem*).

“O vampiro e a estátua” (capítulo VII da parte homónima – parte II) narra, em analepse, o início da relação entre Tom e Marisa, o realizador e a atriz, caracterizada, como

¹³⁹ Referência específica a alguns realizadores de eleição de Ana Teresa Pereira: o americano Orson Welles (1915 - 1985), autor precisamente do filme que dá título ao capítulo em análise; àquele que é considerado como um dos mais importantes cineastas russos, Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 - 1948); o controverso cineasta Luis Buñuel (1896 - 1983); o dramaturgo e cineasta sueco, Ernst Ingmar Bergman (1918 - 2007) e a alusão ao seu filme, de 1961, *Sasom i en Spegel / Through a Glass Darkly*; o mestre dos filmes de suspense Alfred Hitchcock (1899 - 1980); e o cineasta francês, um dos grandes ícones do cinema do século XX e um dos fundadores do movimento *nouvelle vague*, François Truffaut (1932 - 1984).

o próprio título desde logo insinua, como uma espécie de vampirismo. Marisa, que antes se chamava Mélanie, foi completamente inventada, transformada por Tom, até este ter conseguido que

ela gemesse ao ver a chuva caindo em latas velhas, num filme de Tarkovsky, que os seus seios se arrepiassem ao ouvir na escuridão as notas transparentes de Bach, que os seus dedos tremessem ao tocarem um livro de poesia. E um dia, para acabar de matá-la, deu-lhe um outro nome. (Pereira, 1990: 132)

Tom ensinou Marisa a “representar, a ter uma relação profundamente erótica com o mar, a música, os filmes e os livros. Até inventou um segredo para aquela mulher que não tinha nenhum” (Pereira, 1990: 133).

O tipo de ligação que se estabelece entre um realizador e os seus atores é um assunto retomado na página 147 (capítulo X, intitulado “O segredo”). É o próprio Tom que define a relação como algo de “Extremamente forte (...) profundamente libidinal (...) uma forma de vampirismo” (Pereira, 1990). Semelhante é o elo que surge, como se afirma também na mesma página, entre alguns escritores e as suas personagens. O exemplo é Nora que revela um “desejo, mais ou menos inconsciente, de transformar os outros em personagens suas” (*Id. Ibidem*). Repare-se que estas frases sintetizam a forma de relacionamento que existe entre Ana Teresa Pereira e as suas personagens, como a mesma tem vindo a afirmar em mais do que uma entrevista e texto.

O capítulo VIII problematiza, novamente, a questão do mundo real face ao da Arte. Intitula-se, sugestivamente, “Realidades” e parece sintetizar uma ideia que emergia já em *Matar a Imagem* e é retomada em *As Personagens*, reforçada pelo uso sistemático de palavras como “realidades”, “irrealidade” ou “irreal”¹⁴⁰. Assim, as personagens acreditam que existem “diferentes realidades” (Pereira, 1990: 138) e não apenas uma só, aquela que muitas vezes se considera o mundo real exterior, porque esse pode tornar-se “monótono e ameaçador” (Pereira, 1990: 137).

Várias são, de acordo com o texto, as realidades que existem. O mundo real exterior, considerado, no texto, como um “mundo hostil e completamente desconhecido” (Pereira, 1990: 138), e o mundo da Arte que nos fala, ainda, de outras, as “realidades

¹⁴⁰ Veja-se, por exemplo, a frequência com que aparecem as palavras “irrealidade” (páginas 19, 5, 42, 76, 80, 85, 97, 102, 108, 113, 146, 172), “irreal” (páginas 38, 80, 96, 135, 168), e, também, “labirinto” (páginas 63, 68, 91, 124, 141, 150, 151).

inconscientes” (*Id. Ibidem*). Para o narrador, trata-se de “tentar ver aquilo que existe. As diferentes realidades” (*Id. Ibidem*) através do mundo da Arte, da Literatura: “Ver o mundo através de (...) James e Borges” (*Id. Ibidem*).¹⁴¹

É extremamente interessante destacar a ideia que surge, com frequência, nos textos de Ana Teresa Pereira: a de que a realidade da Literatura é aquela que mais interessa às suas personagens; é aquela na qual vivem e a que molda os horizontes existenciais das mesmas. Por essa razão, elas amam, como Nora, “personagens de livros. Ou de filmes” (Pereira, 1990: 139) ou escritores que nunca conheceram, exatamente, porque nunca os conheceram.

Para as personagens de Ana Teresa Pereira, a existência tem, frequentemente, a consistência dos sonhos. É dessa forma que se inicia, na página 141, o capítulo IX que tem o nome de “O labirinto”. As personagens sentem-se, à semelhança do que acontece ao narrador neste capítulo, condenados a percorrer infinitamente labirintos que se parecem com “aqueles lugares que só existem dentro dos sonhos” (Pereira, 1990: 143). Repare-se que esses locais em tudo se relacionam com as principais obsessões das personagens. Logo, ainda que labirinticamente perdidas entre o mundo real, o artístico (literário e/ou cinematográfico) e o onírico, são as imagens dos livros, dos filmes e dos quadros que continuam a moldar as percepções, sensações e sentimentos dessas figuras:

Os lugares que só existem dentro dos sonhos... que eu visitava de tempos a tempos, dentro dos sonhos, com o desejo-medo de lá ficar para sempre: livrarias, quartos escuros no fundo de livrarias, e labirintos, e casas que só existiam às vezes, e os mundos fantásticos escondidos atrás das estantes... *L'Issue Lumineuse*... (*Id. Ibidem*)

Existe, neste excerto, a alusão explícita ao quadro da pintora portuguesa Vieira da Silva (1908 - 1992), *L'Issue Lumineuse* (1983/1986), que tão bem metaforiza esses mundos assombrosos, que se escondem dentro dos livros. Na pintura de Vieira da Silva, existe também a ideia de um espaço labiríntico, ao mesmo tempo fragmentado e contínuo, com numerosas facetas de um mesmo objeto ou de uma mesma ideia, que aquele que observa pode atravessar de diversas maneiras.

¹⁴¹ Faz-se, também, referência à Psicanálise (e, nesta página, especificamente, a Sigmund Freud) como um meio para conseguir *ver* as “diferentes realidades” (Pereira, 1990: 138). Não nos debruçaremos sobre esta questão por não se enquadrar no âmbito do nosso estudo e por exigir uma leitura com contornos diferentes da que estamos a efetuar.

Na página 145, inicia-se o capítulo X, “O segredo”, com as seguintes frases: “*Rosebud*. Pode uma palavra explicar uma vida?” Recorde-se que as mesmas palavras haviam já sido proferidas na página 91: “Pode uma palavra explicar uma vida? *Rosebud*.” Por outro lado, outras referências àquele que foi escolhido, pelo *American Film Institute* (AFI), como já referimos anteriormente, para constar da lista dos cem maiores filmes americanos de sempre¹⁴², surgiram, também, no capítulo VI, “O mundo a seus pés” (p. 123).

Em “O segredo”, labirinticamente, Tom identificava-se com Orson Welles que, por sua vez, de acordo com o narrador, se reconhecia, talvez, com o protagonista de *Citizen Kane*: “Um homem tão onipotente que podia modificar os factos” (Pereira, 1990: 145).

Este capítulo reflete, reiteradamente, acerca da existência de dois mundos completamente diferentes: o da Arte e o “mundo real, se existe algum” (Pereira, 1990: 146), concluindo-se, através dos exemplos de Nora e Tom, a escritora e o realizador, que o mundo real é sempre “lento, doloroso” (*Id. Ibidem*). Por outro lado, retoma-se a discussão acerca do complexo relacionamento entre o realizador e os seus atores e o escritor e as suas personagens, que parece ser uma “forma de vampirismo” (Pereira, 1990: 147). A questão revela-se tão obscura que se afirma não se saber exatamente “quem é o carrasco e quem é a vítima” (*Id. Ibidem*), porque, em última instância, as “criaturas” também “inventam os seus deuses” (*Id. Ibidem*). Mas esta relação do artista com a obra vai ainda mais além, como se pode concluir da leitura dos parágrafos finais deste capítulo: às vezes, é a própria história que prende todos, criaturas e seres criados, independentemente da vontade dos segundos.

O capítulo XI intitula-se “O fantasma” e completa, literalmente, a história da atriz “bela e enigmática como uma estátua” (Pereira, 1990: 102), que perdeu a sua identidade para se transformar naquela “imagem que não era ela” (Pereira, 1990: 149). A transformação tinha passado pela mudança física, “ela era bonita de mais, perfeita de mais” (*Id. Ibidem*), mas, sobretudo, pela alteração do seu interior, especificamente no que dizia respeito aos seus gostos relativamente à Literatura, à Música e ao Cinema. As referências passam, igualmente, pela alusão ao Prémio Nobel da Literatura de 1923, o poeta,

¹⁴² O filme *Citizen Kane* foi realizado, em 1941, por Orson Welles, “o homem gigantesco” (Pereira, 1990: 145). Encontrava-se, precisamente, em primeiro lugar da lista, de 1998, dos cem melhores filmes americanos de sempre, seguido de *Casablanca*, *Godfather (O Padrinho)*, *Gone With the Wind (E Tudo o Vento Levou)* e *Lawrence of Arabia*. Em 2008, continuava a ser considerado como o melhor filme de todos os tempos (informação disponível no site do *American Film Institute*: <<http://www.afi.com/tvevents/100years/movies.aspx>>, consulta a 23/11/2008).

dramaturgo e místico irlandês, William Butler Yeats (1865 - 1939), ao realizador sueco Ingmar Bergman (1918 - 2007) e ao notável compositor alemão, do período barroco, Johann Sebastian Bach (1675 - 1750). Para adensar a sensação de mistério, aparece a menção ao espaço labiríntico da biblioteca e a um estranho e inidentificável quadro “que representava um corredor, que era ao mesmo tempo um labirinto...” (Pereira, 1990: 150).

Como já se tem vindo a mostrar, as personagens deste segundo livro de Ana Teresa Pereira, à semelhança do que já havia acontecido em *Matar a Imagem* e irá ocorrer na produção posterior, são obsessivamente marcadas por imagens literárias, cinematográficas, musicais e pictóricas. Novamente, esse facto ocorre no capítulo XII (reiteradamente intitulado “O Jogo”). O narrador tenta lembrar-se, na circunstância em que se encontra, das palavras que usariam as personagens ficcionais da literatura policial, Dr. Gideon Fell ou Ellery Queen. Toda a ação, uma reunião na biblioteca, é encenada de acordo com as obsessões constantes destas narrativas: um “cenário perfeito, os livros e as trevas, (...) lareira e a noite... (...) chuva silenciosa (...) tempestade (...) nevoeiro” (Pereira, 1990: 153).

Estava criada a atmosfera ideal para falar do desaparecimento de Marisa, a atriz de *As Personagens*, mas, de novo, o que realmente se procura analisar é a questão da escrita e a definição de escritor. Essas cogitações fazem-se com recurso às ideias e convicções dos grandes autores de referência da obra de Ana Teresa Pereira.

Na página 155, começa por afirmar-se que ser escritor é ser-se desigual. Através do exemplo de Nora, consolida-se a ideia de que o escritor vive “num mundo diferente, que funciona segundo leis diferentes, um mundo onde não se conhece o impossível” (Pereira, 1990). Por outro lado, procura delinear-se, também a partir da opinião de um escritor, inúmeras vezes mencionado na obra de Ana Teresa Pereira, Truman Streckfus Persons, mais conhecido como Truman Capote (1924 - 1984),¹⁴³ a “diferença entre escrever bem, mesmo muito bem e a verdadeira arte” (*Id. Ibidem*).

Relativamente a este assunto, emente-se a crónica “Preces atendidas” que Ana Teresa Pereira escreveu, a 11 de novembro de 2003, no suplemento *Mil Folhas* do jornal

¹⁴³ Truman Capote, escritor americano cujas obras são reconhecidas como clássicos da Literatura, escreveu *short stories*, novelas, romances, peças e produções *non-fiction*. Recorde-se, neste contexto, a “*novella*” *Breakfast at Tiffany’s* (1958) e, igualmente, o romance *In Cold Blood* (1965), que o próprio Truman Capote rotulou como “non-fiction novel”. A partir das obras de Capote, foram produzidos cerca de vinte filmes e dramas televisivos.

Público, sobre o livro de Capote, *A Harpa de Ervas*, de 1951¹⁴⁴, a propósito do qual afirma que este “não é exactamente um livro para ler. É muito mais do que isso. É um livro para reler. Como um texto sagrado ou um conto de fadas. Até ao fim da vida.” Nesse mesmo texto, a escritora coloca Truman Capote na lista dos escritores que alcançaram a verdadeira arte de bem escrever, quando afirma que Capote teve as suas preces atendidas quando era muito jovem, no momento em que escreveu “livros como *Other Voices, Other Rooms, The Grass Harp* ou *A Tree of Night*.” Para além de se referir a estes livros de Capote - ao romance *Other Voices, Other Rooms* (1948), à coletânea de histórias curtas *A Tree of Night and Other Stories* (1949) e ao romance (1951) / peça (1952) *A Harpa de Ervas* - a escritora recorda, ainda, a coletânea conjunta de trabalhos curtos de ficção e “non-fiction” *Music for Chameleons* (1980) e o livro publicado, postumamente, *Answered Prayers: The Unfinished Novel* (1987)¹⁴⁵, assim como textos que Capote escreveu acerca da sua própria obra. É o caso, por exemplo, do artigo intitulado “A Voice from a Cloud”¹⁴⁶, que foi publicado na *Harper’s Magazine*, no qual, para além de admitir a natureza autobiográfica de *Other Voices, Other Rooms*, “menciona os autores que o influenciaram, entre outros Henry James, Mark Twain, Edgar Poe, Jane Austen, Dickens e Proust” (Pereira, 2003). Repare-se que alguns são, exatamente, os autores mais referenciados por Ana Teresa Pereira. Em “A Voice from a Cloud”, o autor explica o sentido da expressão que dá título ao texto:

Other Voices, Other Rooms was an attempt to exorcise demons: an unconscious, altogether intuitive attempt, for I was not aware, except for a few incidents and descriptions, of its being in any serious degree autobiographical. Rereading it now, I find such self-deception unpardonable. Surely, there were reasons for this adamant ignorance, no doubt protective ones: a fire curtain between the writer and the true source of his material. (...)

The American writers who had been most valuable to me were, in no particular order, James, Twain, Poe, Cather, Hawthorne, Sarah Orne Jewett; and, overseas, Flaubert, Jane Austen, Dickens, Proust, Chekhov, Katherine Mansfield, E. M. Forster, Turgenev, De Maupassant, and Emily Bronte. (...)

¹⁴⁴ Truman Capote publicou, em 1951, *The Grass Harp*. De entre várias traduções portuguesas, podemos fazer referência à edição *A Harpa de Ervas*, da Relógio D’Água Editores, de 2003 (ISBN: 9727087248 / 972-708-724-8).

¹⁴⁵ Foi a este livro de Truman Capote que Ana Teresa Pereira foi buscar o título da sua crónica.

¹⁴⁶ Este texto pode ser lido em <http://harpers.org/subjects/TrumanCapote>, consulta a 08/10/2011, ou em <http://franciscovazbrasil.blogspot.com/2010/07/truman-capote-voice-from-cloud.html>, consulta a 07/03/2012. O artigo saiu na edição, de novembro de 1967, da *Harper’s Magazine*, pp. 99 - 100.

It is unusual, but occasionally it happens to almost every writer that the writing of some particular story seems outer-willed and effortless; it is as though one were a secretary **transcribing the words of a voice from a cloud** The difficulty is maintaining contact with this spectral dictator. [sublinhado nosso] (Capote, 1967: 99 - 100)

Em “Preces atendidas”, a referência a este texto, assim como a um outro intitulado *Self-portrait*, serve para refletir sobre a questão da escrita, o papel do escritor e a definição de obra de Arte, como se pode ver através das palavras de Ana Teresa Pereira no texto:

Por vezes um escritor sente que não tem de fazer qualquer esforço para escrever uma história, como se estivesse simplesmente a transcrever as palavras de uma voz vinda de uma nuvem. No ‘Self-Portrait’ sugere que a obra de arte é o mistério, a magia extrema; e, embora saiba muito sobre a escrita, quando lê algo de muito bom os seus sentidos navegam num oceano de espanto. (Pereira, 2003)

Ainda no contexto da análise que realizamos, são de realçar semelhanças entre Capote e Ana Teresa Pereira.¹⁴⁷

Relativamente à definição de escritor, em *As Personagens*, Dr. Ryan vai mais longe ao exprimir a sua preferência por determinado género de escritores. Não lhe interessam os “que escrevem bem e mais nada” (Pereira, 1990: 155). Fascinam-no só aqueles que, “parafraseando Nietzsche, escrevem com o próprio sangue” (*Id. Ibidem*). Referem-se, mais uma vez, Borges e James.

¹⁴⁷ Podem-se ler alguns textos fundamentais de Truman Capote no livro, publicado em 2007, *Portraits and Observations. The Essays of Truman Capote*. Random House. 1ª edição em 1995 (informação disponível em <http://www.amazon.com/Portraits-Observations-Library-Classics-Paperback/dp/0812978919#reader_0812978919>; consulta a 06/07/2012).

Sobre este livro escrito por Capote, afirma-se, em <http://www.goodreads.com/book/show/1833952.Portraits_and_Observations>, consulta a 08/03/2012, que o mesmo é “the first volume devoted solely to all the essays ever published by this most beloved of writers. (...) in which Capote candidly recounts the highs and lows of his long career, and a playful self-portrait in the form of an imaginary self-interview.”

E, ainda, em <<http://www.amazon.com/Portraits-Observations-Library-Classics-Paperback/dp/0812978919>>, consulta a 06/07/2012, pode ler-se: “Perhaps no twentieth-century writer was so observant and graceful a chronicler of his times as Truman Capote. *Portraits and Observations* is the first volume devoted solely to all the essays ever published by this most beloved of writers. Included are such masterpieces of narrative nonfiction as ‘The Muses Are Heard’ and the short nonfiction novel ‘Handcarved Coffins,’ as well as many long-out-of-print essays, including portraits of Mae West, Humphrey Bogart, and Marilyn Monroe. From his travel sketches of Brooklyn, New Orleans, and Hollywood, written when he was twenty-two, to the author’s last written words, composed the day before his death in 1984, the recently discovered ‘Remembering Willa Cather’, *Portraits and Observations* puts on display the full spectrum of Truman Capote’s brilliance. Certainly Capote was, as Somerset Maugham famously called him, ‘a stylist of the first quality.’ But as the pieces gathered here remind us, he was also an artist of remarkable substance.”

Aborda-se, ainda, a questão da duplicidade do escritor, aludindo a obras de Henry James e do escritor e poeta francês Guy de Maupassant (1850 - 1893), e mencionando explicitamente os romancistas americanos e escritores de *short stories* Nathaniel Hawthorn (1804 - 1864) e William Irish (pseudónimo de Cornell Woolrich, 1903 - 1968) “que perderam pelo caminho o seu duplo social” (*Id. Ibidem*). Estes últimos terão optado por viver “num mundo de palavras e magias, que não tem nada a ver com o real externo” (Pereira, 1990: 156).

Um outro aspeto a destacar é a preponderância que parece ter, para a personagem Dr. Ryan, o conteúdo sobre a forma nas obras. Veja-se o que se afirma na página 155 de *As Personagens*:

E o leitor de Irish pode pensar que os seus livros são muito imperfeitos no plano formal, mas vive perseguido pelas suas histórias, pelas suas personagens, durante muito tempo, talvez para sempre. (Pereira: 1990: 155)

Nora, a personagem escritora que aparece no livro que acabamos de citar, conclui dizendo que “A literatura é muito mais do que perfeição formal ou meros jogos verbais” (Pereira, 1990: 156). Para exemplificar a afirmação que acaba de ser feita, fala-se do “escritor fantástico” e da sua capacidade de descobrir “as passagens secretas entre ‘o real’ e o outro real” (*Id. Ibidem*). Este escritor cria “mundos paralelos”, um “universo estranho”, fazendo o leitor “voltar ao tempo do pensamento mágico” (*Id. Ibidem*). E continua: “e o próprio escritor vive num mundo de palavras e magias que não tem nada a ver com o real externo” (*Id. Ibidem*).

Reitera-se, neste capítulo, um assunto que é motivo de cogitação ao longo deste livro de Ana Teresa Pereira (como já o fora em *Matar a Imagem*): a opção que o escritor tem de fazer entre “viver na palavra e ter uma história sua” (*Id. Ibidem*). Quando a opção é “viver na palavra, então o mundo real passa a ser o outro” (*Id. Ibidem*).

Reiteradamente, surge o exemplo de escritores e realizadores de cinema para reforçar uma ideia amplamente debatida no capítulo IV, “A história”, e iterada noutras passagens deste livro, a asserção de um já mencionado “antiplatonismo” que inverte o sentido de mimese. Para Henry James, por exemplo, “não é o quadro, o poema, a página de ficção que é uma cópia, essas coisas são os originais e é a vida que as imita” (*Id. Ibidem*). O mesmo deveria pensar Hitchcock, de acordo com as palavras do texto, porquanto

realizou um filme “em que o original é a figura de um quadro, e as mulheres vivas são as sombras” (*Id. Ibidem*).

Neste capítulo, acrescenta-se uma ideia que, em nossa opinião, é fundamental na obra de Ana Teresa Pereira, podendo mesmo caracterizar a própria escrita da autora: o facto de alguns escritores escreverem “literalmente a sua vida” (*Id. Ibidem*). Por essa razão, para esses escritores “as imagens são tomadas a sério, as palavras não se distinguem das coisas” (*Id. Ibidem*). Assim, esses homens e essas mulheres da escrita só escrevem sobre o que lhes interessa, ou seja, eles próprios. Nos seus livros, há uma espécie de “panteísmo literário” (Pereira, 1990: 157), revelador de um egocentrismo narcísico e especular. Por essa razão, todas as personagens são eles próprios. Todavia, esta forma de encarar a escrita tem consequências penosas para os mesmos, como, por exemplo, a solidão e a existência “num universo enorme e deserto. Um universo onde não há lugar para os outros” (*Id. Ibidem*).

O antepenúltimo capítulo (XIII) intitula-se “Os deuses” e conclui acerca do poder mágico da palavra e da imagem, referindo-se aos artistas (escritores ou realizadores de cinema, no caso específico desta história) como divindades que “criam mundos” (Pereira, 1990: 162), jogando “um sinistro jogo de xadrez...” (*Id. Ibidem*).

Na página 165, inicia-se o capítulo XIV, desta segunda história de Ana Teresa Pereira, exatamente com o mesmo nome do capítulo I (“O nevoeiro”): “Era uma noite de nevoeiro, húmida e gelada” (Pereira, 1990: 165), igual à noite “branca e opaca” (Pereira, 1990: 95) em que a história tinha tido início. O próprio texto refere que era “como se aquela noite coincidisse com a primeira e excluísse tudo o que ocorrera” (Pereira, 1990: 165), criando-se, deste modo, uma circularidade que engloba a própria história e que, concomitantemente, parece negá-la: “excluísse tudo o que ocorrera” (*Id. Ibidem*).

Para além de uma nova história que se adivinha e a relação entre Nora e Ryan que se conclui neste capítulo, a reflexão continua em torno da questão da escrita e do preço que os escritores têm de pagar, quando escolhem viver no mundo das palavras:

É um preço demasiado alto ..., não existir para que eles existam. E daqui a uns anos as estantes estarão cheias de livros... mas a morte será a mesma.

(...) o desejo é só uma palavra... e há seres fantasmagóricos que amam por mim, que vivem por mim, que morrerão por mim também... porque eu estarei tão inteiramente morta, que nem a morte me poderá tocar. (Pereira, 1990: 167)

Trata-se da morte do escritor cuja vida se esgota/perece em cada criação ou recriação, mas que, paradoxalmente, enquanto “deus”, se liberta pelo poder mágico da palavra e pela existência do seu duplo.

O último capítulo, obscuramente chamado “Noite”, deixa entrever o destino da atriz cuja história se tinha iniciado na página 129, no capítulo “O vampiro e a estátua”. Acrescenta, como será habitual noutras diegeses, asserções que parecem referir-se à própria obra pereiriana: “ – Nos filmes dela – disse a mulher –, há sempre água e nevoeiro, um tom de irreabilidade. / – No fundo – declarou ele pensativo –, esses filmes são muito parecidos uns com os outros.” (Pereira: 1990: 172).

Tal como acontecia em *Matar a Imagem*, as referências literárias, cinematográficas, pictóricas e musicais são frequentes em *As Personagens*, um texto que, tal como o anterior, não é muito longo (cento e setenta e quatro páginas). Mencionam-se, indiscriminadamente e reaparecendo, ao longo da(s) narrativas(s), alguns nomes de escritores, filósofos, psicanalistas, músicos, pintores, cineastas e até personagens ficcionais de livros e filmes. Para além das referências diretas, existem, também, diversas alusões indiretas que o leitor vai descobrindo ao longo do texto.

Assim, temos alusões a filósofos: Friedrich Wilhelm Nietzsche; a psicanalistas: Sigmund Freud; a escritores e poetas: Jorge Luis Borges, Robert Bloch, Dante Gabriel Rossetti, André Malreaux, Henry James, Nathaniel Hawthorne, William Butler Yeats, Truman Capote, Guy de Maupassant e William Irish; a pintores: Salvador Dali e Diego Velázquez; a músicos e compositores: Frédéric Chopin, Sergei Vasilievich Rachmaninoff e Johann Sebastian Bach; a realizadores e produtores de cinema: Akira Kurosava, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Serguei Mikhailovitch Eisenstein, Luis Buñuel, Ernst Ingmar Bergman e François Truffaut e a personagens de obras literárias: Norman Bates, Xerazade, Dr. Gideon Fell e Ellery Queen.

Ao mesmo tempo, vão surgindo obras relacionadas com os nomes aludidos. Os títulos podem aparecer na língua original; em alguns casos, é usada a tradução portuguesa e, noutros ainda, o título original e a respetiva tradução. Assim, aparece a referência a obras literárias: *Ficções*, *Arabian Nights/As Mil e uma Noites*, *Rebecca*, *Private Life*, *King Lear*, *Le Château/Das Schloss*, *Der Prozess*; a excertos de obras (poemas, por exemplo): “Sudden Light” e “El Laberinto/O labirinto”; a obras pictóricas: *As Meninas* e *L’Issue Lumineuse*; a obras musicais: *Rapsódia sobre um Tema de Pagannini* e *Nocturno em Mi-*

Bemol; e, ainda, a obras cinematográficas: *Psycho*, *Citizen Kane*/*O Mundo a Seus Pés* e *Såson i en spegel*.

Como já se afirmou anteriormente, em *Matar a Imagem* e em *As Personagens*, assim como nos livros que imediatamente se seguem - *A Última História*, *A Cidade Fantasma* e *Num Lugar Solitário* - Ana Teresa Pereira adapta códigos do género policial, conhecido pelos seus lugares-comuns, a narrativas que em muito ultrapassam esse território. Nestes livros, não há criminosos, nem polícias ou investigações no sentido habitual do termo. O que encontramos é uma abstração enquanto tópicos, uma depuração do género, que se interliga com outros, de tal forma pouco se reconhece do que podemos encontrar em histórias policiais.

A situação ou situações repetem-se: um homem e uma mulher que se encaram, amam, divergem e aniquilam. O jogo dos espelhos aparece até ao infinito e surgem duetos entre imagens e imagens: o *Eu* e o *Outro* aprisionados metafisicamente “num lugar solitário”, “numa cidade fantasma” (Pereira, 1990: 50) ou numa casa numa ilha. O que torna estas histórias aliciantes são o seu engenho e a sua existência assombrosa e irreal. Enquanto cada uma das personagens não descobre que é uma só, anda perdida no labirinto das imagens e das sombras. Assim, desorientadas, parecem não ter existência a menos que aconteça um milagre ou um crime, como se pode ler em *Num Lugar Solitário*:

Aqueles malditos livros que escrevera nos últimos anos, em que dissecara a sua relação, em que, alternadamente, cada um deles matara o outro mil vezes, devorara o outro mil vezes... Nos seus livros só existiam eles os dois. Misturados. Sem individualidade. (Mas do que Pat tinha medo de facto era de que nos livros só existisse ela, que as duas personagens fossem arrancadas de si, que não existisse mais ninguém... que ele fosse só uma sombra que desempenhava o outro papel... alguém que quase não reconhecia quando encontrava na rua. (Pereira, 1996a: 170 - 171)

Como já pudemos confirmar através do estudo das obras iniciais, os textos de Ana Teresa Pereira possuem um traço marcante que revela uma das características mais distintas nesta autora: a sua sensibilidade que pouco tem de convencional. Tal como sustenta José Fernando Tavares,

A sensibilidade a que nos referimos está relacionada com a capacidade de assimilação de múltiplos imaginários que, de uma forma acentuada, se tornaram quase arquétipos no seio da narrativa moderna. Os labirintos de Jorge Luis Borges, as bibliotecas

misteriosas, as casas sinistras, o *suspense* à Hitchcock, a psicologia do criminoso (...) uma forte memória cinematográfica. (2000: 281)

Porém, ainda que os enredos e as temáticas de que se ocupam os seus livros sejam exemplo de um imaginário bebido de referências do universo imagético ocidental e, também, oriental (embora em menor escala), a forma como o faz distingue-a da restante ficção portuguesa. O referencial imagético ocidental é usado, em Ana Teresa Pereira, livremente e sem preconceitos. Por essa razão, esse “imaginário é assumido como substância natural, parte integrante do processo gradual e assimilado de modo definitivo” (Tavares, 2000: 280). O mesmo crítico acrescenta, ainda, que o narrador das diegeses pereirianas “possui um poder que podemos considerar sólido, pujante na sua imagística e nas suas referências, fiel seguidor de várias heranças que assimilou de maneira a apropriar-se delas como se lhe pertencessem desde o princípio” (*Id. Ibidem*).

Longe do procedimento convencional de muitos criadores literários que expõem vivências ligadas à imanência contingente do quotidiano, Ana Teresa Pereira explora a espessura da interioridade psicológica, especialmente as dimensões obscuras da mesma. Por essa razão, as suas narrativas trespassam o próprio mistério das coisas e criam um clima em que se fundem o imprevisto e a invisibilidade do estranho. Este ambiente atravessa as suas narrativas, perturbando o leitor que chega a ficar suspenso mesmo quando as histórias chegam ao fim.

A propósito de *A Última História* lê-se, na contracapa do livro, uma menção a *Matar a Imagem* como “um livro original e sedutor (...) um livro belo acima de tudo” e acrescenta-se que *A Última História* “satisfará plenamente os leitores daquele romance. Mas é de sublinhar a autonomia e a subtil força com que o espesso mistério (ou a diferente claridade) de ‘A Última História’ nos acomete e nos enreda.”

Nesta obra saída em 1991, e que compõe a trilogia que analisamos para provar a nossa tese inicial, assiste-se, novamente, a situações e circunstâncias misteriosas vividas por personagens igualmente enigmáticas. Esta é uma narrativa subdividida em vinte e três capítulos, oito dos quais são pequenos contos introduzidos na narrativa principal, que é a história de Patrícia, uma escritora de contos fantásticos. Aparecem, portanto, os seguintes contos encaixados:

Capítulo II – *A rua sem nome*;

Capítulo V – *O vagabundo*;

Capítulo VIII – *Os monstros*;

Capítulo XI – *O sonhador de casas*;

Capítulo XIV – *O assassino*;

Capítulo XVIII – *Os estranhos*;

Capítulo XX – *O escritor*;

Capítulo XXIII – *A última história*.

Como acontecia em *As Personagens*, narrativa ambígua onde confluíam o real e a “irrealidade”, e em consonância com o sentido labiríntico dos textos de Ana Teresa Pereira, a própria estrutura de *A Última História* assoma, numa primeira leitura, como sinuosa e enredada. Por outro lado e reiteradamente, um dos capítulos tem o mesmo nome da narrativa principal (*A Última História*) e as obsessões dos textos e das personagens revelam-se logo no próprio título, assim como nos títulos dos contos encaixados.

A narrativa é antecédida (como é habitual nos textos da autora) por uma epígrafe, neste caso uma citação do criador da Psicanálise, referência decisiva no universo ficcional de Ana Teresa Pereira, Sigmund Freud (1856 - 1939): “... porque as palavras de um escritor são acções” (Pereira, 1991: 5). Este facto circunscreve, mais uma vez, a temática da narrativa que irá ter início, logo no capítulo I, com uma reflexão acerca da escrita. Levamos, igualmente, a pensar que pode haver, neste texto como noutros de Ana Teresa Pereira, uma clara influência da obra de Freud.

Freud, ainda que adotando uma postura dúbia nas suas relações com as obras e os autores, construiu uma teoria geral do fazer artístico. No texto “Creative Writers and Daydreaming”/“Escritores Criativos e Devaneio”¹⁴⁸, um ensaio curto, escrito em 1908, cujo tema fulcral é a obra literária e em que o psicanalista tece uma teoria geral sobre o fazer artístico, Freud compara o trabalho criativo do escritor ao brincar da criança e esboça as bases do que se poderia chamar uma “estética psicanalítica” que assenta na teoria, já delineada por Aristóteles, de que há uma continuidade genética entre o brincar da criança e a criação artística. Para Freud, as ligações mais importantes desta cadeia residem no sonho e no devaneio, como se o texto literário fosse um sonho do autor que, por sua vez,

¹⁴⁸ “Creative Writers and Daydreaming” (pp. 24 - 33), in *Collect Papers of Sigmund Freud*, Vol. 4, Edited by Ernest Jones (capítulo disponível em <[222](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:zGlyGHKWVAcJ:narrativetheory.wikispaces.com/file/view/freudreadings.pdf+narrativetheory.wikispaces.com/.../freudreadings....&hl=pt-PT&gl=pt&pid=bl&srcid=ADGEESguw9Hu1SEM_wh2qy3lnvGrCD_NY6BvhxZHZneUFSHmclTiqReKhWjOoaSnY_0remptUzpwnrsW12bj-Y6YdDIZ3-iPV0RASkegbeT0xDEBDIDesZ45Uqon8pwwzqVDKE4ttLN8&sig=AHIEtbQkxTGhjypTsN7kWTeXiDE5vBeTA>”, consulta a 10/07/2012).</p></div><div data-bbox=)

desencadeasse outros sonhos nos leitores. Esta mesma ideia parece estar implícita nos textos de Ana Teresa Pereira.

A coletânea em que é publicada *A Última História*, editada precisamente na Coleção CAMINHO Policial, bem como a maneira como a narrativa tem início, com uma afirmação inquietante, “Patrícia planeava o crime como se escrevesse um livro” (Pereira, 1991: 9), associam-se ao ressurgimento, logo nas primeiras páginas, de elementos fundamentais do mundo obsessivo pereiriano. É o caso da definição do processo de escrita e do escritor como uma espécie de psicanalista, capaz de exercer a função de desvelamento de realidades ocultas: “desvelar a realidade por detrás da pele das coisas. Tom ensinara-lhe que para escrever era preciso afundar-se, descer à cave” (*Id. Ibidem*); das referências aos autores e obras que povoam o seu imaginário e o das suas personagens: “os elementos quase mágicos do seu universo” (*Id. Ibidem*) que deixam “sempre uma sensação de bem-estar, de quase felicidade” (*Id. Ibidem*); do retorno, logo na primeira página, da *personagem* fundamental dos seus livros, Tom; da morte do *outro* para que o *eu* continue a viver: “Matara-o, talvez, para ser livre” (Pereira, 1991: 11); do lugar nuclear, fantástico e, ao mesmo tempo, misterioso que a *casa* representa: “não havia outro lugar no mundo para onde voltar além da casa” (Pereira, 1991: 10), uma casa “com dupla personalidade. Cinzenta e nostálgica” (Pereira, 1991: 12), situada perto do mar: “O mar que entrava nas grutas que ficavam debaixo da casa” (*Id. Ibidem*). No interior da casa, deparamo-nos com a presença familiar de corredores, escadas e espelhos e com a existência essencial e misteriosa da biblioteca, “uma divisão escura, as paredes inteiramente escondidas pelos livros. Havia uma lareira e uma secretária a um canto” (*Id. Ibidem*). A envolver a casa, a existência do jardim com “árvores nuas e arbustos que floriam no Inverno (*Id. Ibidem*). Além de tudo o que acabámos de mencionar, a presença de elementos atmosféricos recorrentes na obra de Ana Teresa Pereira, a chuva e o nevoeiro, como atestam os seguintes excertos: “Há um mês que não parava de chover” (Pereira, 1991: 9); “Só a chuva e a lembrança de Tom” (Pereira, 1991: 10); “a paisagem escondida pelo nevoeiro” (Pereira, 1991: 13).

Os elementos do universo pereiriano, e das suas personagens, reemergem e são, como se confirma, os que se encontram nas obras dos autores citados nesta narrativa, assomando das anteriores:

Nem se esquecera de ter por perto os elementos quase mágicos do seu universo: *Vertigo* de Hitchcock, ‘The turn of the screw’ de James, o *Zaratustra* de Nietzsche e as *Ficções* de Borges. E, porque tinha tempo, muito tempo, também estudara alguns contos de fadas, como *Notorious* de Hitchcock e *Dead Ringers* de Cronenberg, que lhe deixava sempre uma sensação de bem-estar, de quase felicidade. Nesses textos, aprendera com Tom, estavam latentes quase todos os segredos.” [sic] (Pereira, 1991: 9)

Deste modo e repetidamente, são o Cinema e a Literatura que servem de referência: reaparecem livros (alguns dos quais já referenciados nas obras anteriores), como o incontornável “‘The turn of the screw’ de James” [sic] (*Id. Ibidem*) e “as *Ficções* de Borges” (*Id. Ibidem*). E, ainda, a obra que marcou a filosofia de Nietzsche, “*Zaratustra*”¹⁴⁹ [sic] (*Id. Ibidem*). Recordar-se, igualmente, o mestre do suspense e referência constante na obra de Ana Teresa Pereira, Hitchcock, destacando-se os seus filmes *Notorious* (1949) e *Vertigo* (1958), e aquele que é conhecido como “the King of Venereal Horror or the Baron of blood” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000343/bio>>, consulta a 15/1/2009), o cineasta David Cronenberg (n. 1943) e o filme *Dead Ringers*¹⁵⁰ (1988). Tanto *Notorious* como *Dead Ringers* são considerados, na narrativa em análise, como “contos de fadas” (Pereira, 1991: 9).

Neste primeiro e breve capítulo, aparece a menção ao filme dramático, de 1980, do cineasta japonês Akira Kurosawa¹⁵¹, intitulado *Kagemusha* (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000041/>>, consulta a 15/01/2009); ao escritor John Dickson Carr¹⁵² e, reiteradamente, a Henry James. Reaparecem, logo no início da narrativa (página 11), naturalmente misturadas com personalidades que tiveram existência real, figuras ficcionais de obras que estão, igualmente, no imaginário das personagens das narrativas pereirianas. Aqui, assoma a terrível e misteriosa personagem Tom Ripley,¹⁵³ fulcral numa série de romances da escritora americana Patricia Highsmith (1921 - 1995).

¹⁴⁹ Assim Falou Zaratustra (1883/85).

¹⁵⁰ Título em português: *Irmãos Inseparáveis*.

¹⁵¹ Akira Kurosawa (1910 - 1998).

¹⁵² John Dickson Carr (1906 - 1977). Já mencionado anteriormente, este escritor americano, de histórias de detetives, escreveu, também, sob os pseudónimos de Carter Dickson, Carr Dickson e Roger Fairbairn.

¹⁵³ Esta personagem dos livros de Patricia Highsmith apareceu, pela primeira vez, no seu romance, de 1955, *The Talented Mr. Ripley*. Encontra-se em sexagésimo lugar na lista ordenada das cem melhores personagens ficcionais desde 1900: “60 - Tom Ripley, *The Talented Mr. Ripley*, Patricia Highsmith, 1955”, seriação feita pela organização americana, fundada em 1970, *National Public Radio* - *NPR* (informação disponível em <<http://www.npr.org/programs/totn/features/2002/mar/020319.characters.html>>, consulta a 15/01/2009).

Talvez se possa aproximar esta referência indireta a Patricia Highsmith ao facto de a personagem principal de *A Última História* se chamar Patrícia. Esta ocorrência pode bem ser uma homenagem à escritora americana, conhecida pelos seus policiais psicológicos.

Patrícia é, como comumente acontece nos textos de Ana Teresa Pereira, uma jovem e bela mulher que se apaixona por um homem dominador e mais velho. A vida de Patrícia, anterior ao momento em que tem início a ação, aparece, como já acontecera nas obras precedentes, comparada a uma história, “A sua história com Tom desenhara-se como uma teia de contos de fadas. Contos de fadas mais ou menos transfigurados” (Pereira, 1991: 10), e surge resumida, também, no primeiro capítulo:

— Era uma vez uma menina que lia livros de um escritor e não os percebia. (...). Depois cresceu e conheceu o escritor. Ele casou com ela e levou-a consigo (...). Ela pensava que era feia, mas ele transformou-a numa mulher muito bonita. E criou um mundo para ela feito de livros, filmes, quadros e ideias. E ela esqueceu-se de que existia alguma coisa fora daquele mundo. Como se fosse a sua sombra e tivesse de segui-lo sempre. E um dia matou-o e ficou sozinha. (*Id. Ibidem*)

Patrícia casa com Tom, depois mata Tom e acaba por tomar o “seu lugar” (Pereira, 1991: 13) a ponto de se transformar em escritora. Assim, “sem saber bem o que fazia, escreveu o primeiro conto fantástico” (*Id. Ibidem*).

É esse conto “fantástico” que compõe o segundo capítulo deste livro e se intitula “A rua sem nome” (pp. 17 a 22). Ao contrário da narrativa principal, este conto é escrito na primeira pessoa e conta a história de um escritor que vivia em Londres, dividia a sua vida entre bibliotecas e bares e encontrava, nos livros, “uma infinidade de vidas paralelas” (Pereira, 1991: 17), que o dispensavam de ter a sua própria existência. No álcool, descobria dimensões desconhecidas de si mesmo e da realidade. Este escritor torna-se o herdeiro de Ryan (o Dr. Ryan de *As Personagens?*), o homem que durante anos o havia sustentado e que, um dia, decide matar. Para o escritor de “A rua sem nome”, Ryan era menos real do que as personagens dos seus livros, “Era uma simples assinatura num cheque” (*Id. Ibidem*). Mais tarde, descobre que Ryan era “um escritor frustrado” (Pereira, 1991: 20) que se cercara “de livros por puro masoquismo. Odiava cada livro que lia, quanto mais o admirava, mais o odiava” (*Id. Ibidem*).

Depois de assassinar Ryan sem deixar suspeitas, porque ele era afinal “um leitor de Poe” (Pereira, 1991: 18), o herdeiro recebe toda sua fortuna e percorre o mundo durante

sete anos, concluindo que “Em qualquer parte a realidade é uma ficção” (*Id. Ibidem*). Quando regressa a Londres, decide visitar a casa que herdara, o número sete de “Z, uma povoação a alguns quilómetros de Londres” (Pereira, 1991: 118), e que se afigura, uma vez mais, como um lugar fantástico com uma biblioteca “sombria e inesgotável” (Pereira, 1991: 19), onde, misteriosamente, se encontravam todos os “seus” escritores preferidos: “Kafka, Borges, Poe” (*Id. Ibidem*). É nessa mesma sala, “na sétima noite” (Pereira, 1991: 20), que o escritor entra definitivamente no seu labirinto e fica, para sempre, prisioneiro do livro que Ryan escrevera. Ele “Escrevera-o com pedra e eu era a sua única personagem. Estava na rua sem nome” (Pereira, 1991: 22).

Neste conto enigmático, é de novo a questão da identidade do escritor que está em causa, metaforizada pelo terrível espelho da biblioteca. Como refere a personagem, os espelhos “são cúmplices do existir, coisas monstruosas que me transformam em dois e a imagem que reflectem sempre me pareceu a de outro” (Pereira, 1991: 22).

Aparecem, repetidamente, alusões a alguns dos escritores que povoam a existência das personagens pereirianas, especialmente àquele que é considerado (a par de Júlio Verne) como o precursor da literatura de ficção científica e fantástica, Edgar Allan Poe (1809 - 1849). A personagem deste conto lê e inspira-se em Poe e considera-o como um dos seus escritores preferidos. É ainda referência, deste texto, a obra de Thomas de Quincey¹⁵⁴, ““Do assassinio como uma das belas artes”” [*sic*] (Pereira, 1991: 20).

O capítulo III começa com a justificação para o facto de Patrícia ter escrito o conto “A rua sem nome”. Embora ela não quisesse ser escritora, escrever fazia parte do seu plano para tomar o lugar de Tom. A este propósito, surgem, de novo, reflexões sobre questões anteriormente colocadas em *A Personagem*, como, por exemplo, “a relação secreta, mágica, entre os que escrevemos e o que vivemos” (Pereira, 1991: 25). Neste ponto, podemos relacionar o que se afirma no início deste capítulo de *A Última História*, “E se o que escrevemos mexesse com a realidade, formasse a realidade...” (Pereira, 1991: 20) com a epígrafe inicial desta diegese: “...porque as palavras de um escritor são acções” (Pereira, 1991: 5).

Ainda na página inicial do capítulo em estudo, apresentam-se duas opiniões contraditórias acerca da problemática da análise literária, relacionada, neste caso concreto, com a modalidade literária de eleição das personagens deste e de outros textos de Ana

¹⁵⁴ Thomas de Quincey (1785 - 1859): autor e intelectual inglês.

Teresa Pereira: o conto. Por um lado, temos aquela que seria a opinião de Tom que considerava que se deveria “tentar ler a história oculta, paralela, que se escondia atrás das palavras”, procurando sempre ir “cada vez mais fundo, até encontrar o nada. Ou o horror” (Pereira, 1991: 25). Por outro, a opinião do narrador que afirma que o “conto é como um sonho (...) talvez não exista para ser compreendido...” (*Id. Ibidem*). A este respeito, é interessante recordar que, na maior parte das vezes, as diegeses de Ana Teresa Pereira têm uma estrutura onírica, tudo acontecendo numa dimensão semelhante àquela em que supomos ocorrerem os sonhos.

As personagens de Ana Teresa Pereira, embora necessitem e anseiem relacionamentos que lhe permitam existir realmente, são, em geral, personagens extremamente solitárias. Patrícia não é exceção a essa regra. Quando volta para a casa “cinzenta e nostálgica” (Pereira, 1991: 26) de Tom, após a sua morte, sente-se mais só do que nunca, pensando unicamente destruir-se aos poucos, porque considerava que “havia uma certa beleza em deixar-se morrer” (*Id. Ibidem*). Podemos dizer que Patrícia e Tom são, para além de personagens solitárias, seres insatisfeitos e inconstantes cuja relação se tinha tornado, com o tempo, “monstruosa” (Pereira, 1991: 27), de tal forma Tom conhecia Patrícia, “o seu corpo, a sua intimidade, os seus mecanismos inconscientes e conscientes...” (Pereira, 1991: 26 - 27).

Ainda na página 27, retoma-se um procedimento usual em Ana Teresa Pereira, a síntese da obra em análise, quando se conta, em analepse, os últimos tempos da vida de Tom:

No último ano ele vivera numa depressão quase constante. Ele dissera-lhe uma noite que já não conseguia escrever, que era o fim. Mas dias depois voltara-lhe o brilho aos olhos, contara-lhe entusiasmado como seria a sua nova história, um policial, um policial no qual aconteceriam dois crimes. Não, não era bem isso, um dos crimes aconteceria antes do livro começar, o outro depois do fim do livro... E, essa era a parte incrível, a vítima do primeiro crime seria o assassino do segundo, e o assassino do primeiro seria a vítima do outro. (Pereira, 1991)

A sensação de solidão, que atinge as personagens, é acentuada por outros elementos, como, por exemplo, o misterioso e distante lugar que habitam, as poucas personagens que as cercam e a inexistência de alguém a quem possam falar de si próprias, o que, a um certo nível, faz com que elas não existam: “Compreendeu, então, (...) que

viera para aquela casa para morrer, porque sem Tom, sem o seu espelho, que a reflectia bela ou monstruosa, ela não tinha uma existência real, nem para si mesma” (Pereira, 1991: 28).

Nesta história, Patrícia sente-se só, mesmo quando ainda vivia com Tom. Depois, a sua solidão acentua-se pelo distanciamento da casa que habita, relativamente ao aglomerado populacional mais próximo. Por outro lado, a própria empregada, Clara, é uma personagem que só vem adensar a sensação de isolamento e solidão, com o seu silêncio “hostil” (Pereira, 1991: 26) que, no entanto, se revela perfeito para Patrícia. Repare-se, ainda, que existe uma certa semelhança entre as personagens. Patrícia queria ser como Tom, tomar o seu lugar, e Clara devia “ter a idade de Patrícia” (*Id. Ibidem*) e também gostava de ler policiais e histórias de *cowboys*, com “títulos vagamente macabros, como *Entre a névoa, Dez pássaros negros, A gata vermelha*” (*Id. Ibidem*).

O capítulo III começa e termina com a referência ao conto “A rua sem nome”, especialmente à parte final do mesmo, acentuando a sensação de mistério que o texto transmite ao leitor desde o início e a confusão labiríntica que vai cingindo a personagem principal de *A Última História*. Patrícia relê o conto, o qual “Lembrava um pouco Edgar Poe” (Pereira, 1991: 28), e encontra uma enigmática frase final, que aparece misteriosamente no texto: “daqui a um mês, vais perder-te no labirinto...” (*Id. Ibidem*), assim como uma assinatura quase ilegível de uma das personagens do conto.

A ambiguidade adensa-se devido a mais do que um fator. Primeiro, a semelhança das letras de Tom e Patrícia. A frase podia bem ter sido escrita por Tom. Mas esse estava, à partida, morto. Depois, o nome da personagem, igualmente obscura que surge em “A rua sem nome”, é idêntico ao de Patrícia (Patrick), o que torna confusa a assinatura que aparece no fim do conto. Por fim, a mistura de planos da realidade.

A confusão entre os diversos planos da realidade, a fusão frequente entre realidade/irrealidade/ficção arrasta as personagens de Ana Teresa Pereira para a incapacidade de separar a (ir)realidade da escrita da realidade da vida, embora, no caso destas personagens, esta última não passe, evidentemente, de uma realidade ficcional, fruto, similarmente, das palavras que alguém escreveu.

A ideia transmitida, logo no início de *A Última História*, através da citação das palavras de Freud, “porque as palavras de um escritor são acções” (Pereira, 1991: 5),

espessa, então, o medo que se vai apoderando de Patrícia, o qual é reforçado pelo seu estado de depressão e pela chuva que não para de cair.

Como refere Rui Magalhães no texto “Para além do possível: o poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira” (1996: 113 - 124), há temas que ultrapassam os campos restritos da Literatura e exigem “o afloramento de questões de natureza ‘quase-filosófica’” (Magalhães, 1996: 113), o que nos leva a encará-los para além de uma “atitude de mera leitura” (*Id. Ibidem*) que permitiria explorar todo o potencial heurístico da mesma, porque, de acordo com este autor, a Literatura é “em si mesma, uma infinita instituição de percursos à volta de um número bem restrito de sensações” (*Id. Ibidem*). Assim, nesse processo literário, tem de se “tentar apreender, dessas sensações, algo mais do que a sua simples ocorrência” (*Id. Ibidem*). Deste modo, reforça que há textos

que vivem, na sua dimensão mais profunda, da ideia de que a palavra possui uma dimensão de constituição ontológica. Esta dimensão pode surgir e ser desenvolvida de múltiplas formas, precisamente de acordo com os terrenos em que vão buscar a sua própria natureza. (*Id. Ibidem*)

Como conclui Rui Magalhães, o tema da “capacidade de as palavras produzirem realidade” (*Id. Ibidem*) remonta ao Génesis e pode ser “entendido quer como efeito literário, quer como efeito de sentido, no caso do discurso que ultrapassa a significação para se situar no plano do sentido” (Magalhães, 1996: 114). De acordo com estes pressupostos, o mesmo autor afirma que Ana Teresa Pereira representa uma forma própria “desta dimensão constitutiva da palavra” (Magalhães, 1996: 114 - 115). Acrescenta, ainda, que, nesta criadora, a “capacidade constitutiva depende de uma estrutura sistemática que ultrapassa, largamente, o que se poderia considerar como o plano de significação, isto é, o plano em que existe uma correspondência mais ou menos directa entre a palavra e os elementos ontológicos que ela supostamente representa” (Magalhães, 1996: 115).

Claro que, ao colocarmos a questão da capacidade de a escrita produzir/criar realidade, somos levados a interrogar-nos sobre o tipo de “realidade” criada e a ter de abandonar o registo literal do termo, para lhe atribuir um registo alegórico, “por meio da hipótese da ‘realidade mental’” (*Id. Ibidem*). De uma forma mais simples, poderíamos interrogar-nos sobre a relação que se estabelece entre a Literatura e a existência de mundos exequíveis. A este respeito, Rui Magalhães afirma que a “literatura vive de mundos possíveis ” (1996: 116) e acrescenta que

um texto literário que admita (...) que a escrita produz realidade, está a ir muito além da plausibilidade alargada e do suposto dos mundos possíveis (...) está a exercitar a concepção da possibilidade de mundos impossíveis. A poesia e a literatura fantástica são, por isso, exemplos máximos dos limites da concepção filosófica do possível.

Em termos ontológicos, falar de mundos possíveis é enunciar alternativas ao mundo que é definido como real. (Magalhães, 1996: 116)

Analisando, em particular, a *arte poética* de Ana Teresa Pereira, Rui Magalhães chama a atenção para o facto de, nos textos desta escritora, o mais importante não serem as palavras, mas as imagens. E são essas imagens que a escrita produz que se tornam reais.

A história é a unidade lógica dos textos pereirianos. Realce-se, todavia, que a história reveste diversos aspetos. Pode ser

aquilo que acontece e é narrado, como aquilo que é apresentado expressamente como história, ou mesmo a visão que os personagens têm dos lances fundamentais em que os seus movimentos se dão à efectividade. Neste sentido, a história surge como o efeito directo da escrita seja qual for o estatuto que esta topicamente assuma. (Magalhães, 1996: 120)

Esta constatação entrevia-se logo na primeira obra de Ana Teresa Pereira, *Matar a Imagem*, quando Rita afirma, em mais do que um momento:

Só as histórias são importantes. (...) Porque ela e os outros eram personagens, talvez, e era criminoso não deixar que as histórias se formassem, fugir delas quando prometiam ser incríveis. (Pereira, 1989: 33)

Se eu ainda escrevesse (...) podia nascer tanta coisa desta porta fechada. (Pereira, 1989: 74)

Neste contexto, Rui Magalhães chama a atenção para o peso que a história tem nas personagens que tentam livrar-se da mesma, quando deliberadamente a procuram. Controversamente, procurar a história, tentando realizar o possível, é escapar à história na qual a personagem é simplesmente personagem. Escapar às histórias é livrar-se “do universo supostamente real que as delimita e configura” (Magalhães, 1996: 121). E as formas que as personagens encontram para se libertarem das histórias são a escrita e a publicação daquilo que escrevem.

Na obra de Ana Teresa Pereira (especificamente no livro em análise, mas, também, nos já anteriormente mencionados e analisados, como *Matar a Imagem* e *As Personagens*, ou ainda nos que foram publicados a seguir, como *A Cidade Fantasma* ou *Num Lugar Solitário*, entre outros) sobressai um processo de duplicação, de repetição, característica essencial do real que permite assegurar a realidade, que se revela em passagens como a que aparece na página 162 de *A Última História*: “As minhas personagens desprendiam-se de mim e percorriam o mundo, escreviam novelas jamesianas e desdobravam-se em monstros que as devoravam. E eu entregava-me todo à tempestade de ser deus” (Pereira, 1991:162).

De acordo com Rui Magalhães, este será o esquema básico da escrita pereiriana, mas que, na realidade, “deve ser compreendido no interior do sistema poético da autora” (1996: 121).

Ao longo deste capítulo, partimos dos elementos paratextuais, “intertextos explícitos” que consideramos unificarem os “mundos paralelos” que coexistem na obra pereiriana.

Procurámos, de seguida, começando pela análise da sua obra inicial, *Matar a Imagem*, provar que este livro constitui efetivamente o início de um percurso deliberadamente obsessivo, marcado pela paixão pela Arte, revelado nos intertextos “explícitos” e “implícitos”, sistematicamente presentes no texto, que serão uma constante em toda a obra pereiriana.

Com o estudo dos livros *As Personagens* e *A Última História*, refletimos acerca daquele que é um dos temas recorrentes e basilares na obra pereiriana, o processo da escrita, e procurámos provar a existência de uma consciente e obstinada vontade que conduziu à construção de um universo muito peculiar.

Recapitulando, os “fenómenos” a que Aguiar e Silva chamou “intertextualidade homo-autoral” e “intertextualidade interna” ou “auto-textualidade” coexistem na obra de Ana Teresa Pereira numa síntese intencional, determinadamente gerida pela escritora que, para além de usar obsessivamente a intertextualidade endoliterária, usa a exoliterária, heteroautoramente. Do mesmo modo, nos seus textos se manifesta uma consciente e obstinada intenção de “intertextualidade homo-autoral” que leva, finalmente, a uma “intertextualidade interna” (Ricardou) ou “auto-textualidade” (Bällenbach) ou, finalmente, àquilo que Rui Magalhães chama “unitextualidade” (1999: 33), configurando um tecido

textual, em mosaico narcísico, numa construção de profunda originalidade e de assombrosa familiaridade com as várias artes.

Por fim, a reflexão levou-nos àqueles que são pressupostos do *sistema poético* pereiriano, a complexa e dificilmente definível questão da escrita e o sentido do conceito de escritor na perspectiva pereiriana do termo.

Capítulo III – *O Ponto de Vista dos Demónios* e *O Sentido da Neve*: o regresso aos livros e aos filmes como uma das formas de felicidade¹⁵⁵

Neste capítulo, iremos analisar o livro *O Ponto de Vista dos Demónios* (outubro de 2002) e referenciar *O Sentido da Neve* (maio de 2005) para procurar reforçar a tese de que a paixão pela Arte (pela Literatura, Pintura, Cinema e, mais recentemente, pelo Teatro) é o elemento crucial que marca toda a produção escrita de Ana Teresa Pereira.

Como já afirmámos no capítulo I, para além da publicação regular de livros, a escritora tem vindo a escrever textos que foram saindo em diversas publicações periódicas, assim como tem traduzido textos de autores de língua inglesa.

Deter-nos-emos, nesta parte da nossa investigação, essencialmente nos textos que escreveu, entre dezembro de 2000 e abril de 2004, para o jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, coluna “A Quatro Mãos”, especificamente naqueles que foram compilados e publicados no livro *O Ponto de Vista dos Demónios*, não deixando de fazer as necessárias interligações com *O Sentido da Neve*.

O Ponto de Vista dos Demónios é constituído por uma seleção de textos que retomam, com algumas alterações, as denominadas “crónicas”, escritas entre outubro de 2000 e julho de 2002. Os textos deste volume são: “Água e o fogo”, “O tempo dos fantasmas”, “O anjo caído”, “Mar de sargaços”; “Nostalgia”; “O menino e o boomerang”; “Dança nas trevas”; “Pequeno-almoço com diamantes”; “O ponto de vista dos demónios”; “O medo do escuro”; “O amor”; “Os quasares”; “O silêncio”; “I desired dragons...”; “Com mil raios e coriscos!”; “My Lady”; “O tigre”; “Porque só eu vou morrer”; “O primeiro amor”; “O sonho de Caliban”; “Recorda-me ao morrer”; “És a terra e a morte”; “As montanhas e os rios.”

O Sentido da Neve agrupa uma seleção de outros textos, também saídos no jornal *Público*, entre setembro de 2002 e outubro de 2004. Os textos de *O Sentido da Neve* são: “O vaso quebrado” (“O Outono”, no original); “O castelo em ruínas”; “A dança”; “Se nos encontrarmos de novo”; “Você, você”; “O que viram os meus olhos”; “Just a perfect day”; “Os fantasmas”; “A regra do jogo”; “A sombra do passado”; “O sentido da neve”; “The art

¹⁵⁵ O título deste capítulo baseia-se em dois excertos de *O Ponto de Vista dos Demónios*: “Se não devemos voltar aos lugares onde fomos felizes (...), nem para junto das pessoas com quem fomos felizes (...), uma das formas de felicidade em que acreditei sempre é o regresso aos livros que num ou noutro momento foram a minha casa” (Pereira, 2002: 27); “ (...) um realizador que comecei a amar há muitos anos, quando vi ‘Nostalgia’” (Pereira, 2002: 28).

of fiction”; “Novembro em Paris”; “O desejo”; “Nossa Senhora da Árvore Seca”; “O santuário dos pensamentos” e “Os lilases”. Não aparecem, nesta coletânea, as crônicas “De que cor são os meus olhos” e “Titan Blue”. Inclui dois novos textos: “A Rosa” e “Os fiordes”.

Ambas as compilações revelam incursões pelos temas e episódios que já tinham sido ou iriam ser abordados nas narrativas pereirianas numa constância obsessiva e circular, numa espécie de reescrita elipsoidal de regresso aos mesmos fantasmas.

Encontramos, como já afirmámos, frases que se repetem, ideias e cenários criados fugidamente, como um apontamento, e que são, posteriormente, amadurecidos. Normalmente, são textos que evocam os livros, os filmes, as músicas, os poemas e os quadros que povoam o imaginário da autora e ajudam a dar consistência às personagens e à(s) história(s) que subjaz(em) aos seus textos desde sempre.

Estes textos são mencionados, por alguns críticos literários, como “crônicas”, com certeza pelo facto de os mesmos terem sido escritos com periodicidade regular e publicados no jornal, onde se pretendia a apresentação de relatos ou comentários de um ponto de vista pessoal. Evidentemente, talvez possamos apelidá-los de “crônicas literárias”, onde se escreve sobre Arte (Literatura, Cinema, Teatro, entre outros temas). Neste caso, estamos na presença de prosa ficcional, textos literários breves, narrativos, com “enredos” pouco definidos onde podemos ler a visão subjetiva da “cronista” sobre o universo narrado. Normalmente, o foco narrativo destes textos situa-se na primeira pessoa.

Alguém designou um dia o cronista como o “poeta do quotidiano.” Ana Teresa Pereira é, sem dúvida, poeta/poetisa do “seu” peculiaríssimo quotidiano. Afirma-se, normalmente, que a crónica é um discurso que se desloca entre a reportagem e a literatura, entre o oral e o literário, entre a narração impessoal dos acontecimentos e a força da imaginação. Diálogo e monólogo; diálogo com o leitor, monólogo com o sujeito da enunciação. Partindo desta aceção, não há dúvida de que, nas “crônicas literárias” de Ana Teresa Pereira, estamos perante uma literatura de narração pessoal e uma enorme força criativa e imaginativa, num essencial monólogo com o sujeito da enunciação. A subjetividade percorre todo o discurso pereiriano e estas “crônicas literárias” envergam as roupagens do texto literário, utilizando metáforas, conotação e, essencialmente, uma sublime ambiguidade.

Nestes textos, publicados no jornal *Público* e editados, posteriormente, nos livros *O Ponto de Vista dos Demónios* e *O Sentido da Neve*, a escritora espelha, reiteradamente, as suas pessoalíssimas fascinações; revela-nos as intensas cogitações desencadeadas por outras obras de Arte (tanto do passado como contemporâneas), reflexões e considerações sobre, fundamentalmente, livros, filmes, atores, entre outros temas. Algumas vezes, reconta essas criações pelas suas próprias palavras, através seu olhar peculiar, numa espécie de camuflada écfrase¹⁵⁶. Noutras ocasiões, ainda, oferece ao leitor uma versão diferente do original, ou seja, a forma como poderia ou deveria ter sido a obra a que se refere. Faz, ainda, homenagens em que se entrecruzam as temáticas de outros livros.

Começemos por analisar o primeiro texto de *O Ponto de Vista dos Demónios*, intitulado “A água e o fogo” (páginas 9 a 11). Subjaz ao texto o filme de Robert Zemeckis “‘What Lies Beneath’ (‘A Verdade Escondida’)” (Pereira, 2002: 9). Esta película, de 2000, conta com as interpretações principais de Harrison Ford (que desempenha o papel do professor e investigador universitário Norman Spencer) e Michelle Pfeiffer (no papel de Claire, a esposa de Norman Spencer). Todas estas indicações são dadas no próprio texto, entrecruzadas com outras informações sobre o enredo, o espaço e as outras personagens do filme, e mescladas com referências e alusões a escritores, filmes e realizadores de cinema: “Edgar Poe, Hoffman, Henry James, Dostoievski¹⁵⁷ [sic] (...)” (*Id. Ibidem*); “há histórias de duplos que nos tocam muito fundo, como ‘Vertigo’ de Alfred Hitchcock ou o filme de Robert Zemeckis” (*Id. Ibidem*).

O que apreendemos neste texto é, acima de tudo, a leitura que Ana Teresa Pereira faz do filme de Zemeckis, considerando-o como uma história de duplos. O duplo é um dos *leitmotive* que perpassa a obra pereiriana: “sempre gostei de histórias de duplos” (*Id. Ibidem*); “há histórias de duplos que nos tocam muito fundo” (*Id. Ibidem*). Neste âmbito, acrescenta (recorde-se o que abordámos, no capítulo II, a propósito da escrita) que “No

¹⁵⁶ Écfrase, do grego *ekphrasis* (em inglês, *ecphrasis*). Para um esclarecimento completo acerca do termo, que no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* é definido como “descrição minuciosa de uma pessoa ou objeto”, pode ler-se um texto de Ryan Welsh (2007), no *Keywords Glossary* da Universidade de Chicago, acerca dos diversos sentidos do termo ao longo dos tempos. Outras obras podem ser consultadas sobre o assunto: Nelson Goodman (1976), *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Co; Peter Wagner, ed. (1996), *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediary*. New York: de Gruyter. (informação disponível em <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/ekphrasis.htm>>, consulta a 16/03/2012).

¹⁵⁷ Fiódor M. Dostoiévski escreveu *Os Irmãos Karamazov*. (1970, Tradução de Natália Nunes e Óscar Mendes, Abril Cultural, Coleção Os Imortais da Literatura Universal). Palavras de uma personagem deste clássico da literatura (Ivan Karamazov) surgem logo no início do texto em análise: “*sei quem tu és, tu és eu mesmo, mas trazes contigo o que estava morto há muito tempo...*” (Pereira, 2002: 9), referindo-se exatamente à questão do duplo.

cinema, como nos sonhos, os estados de alma podem transformar-se em imagens, uma personagem pode desdobrar-se infinitamente” (*Id. Ibidem*). Notemos que o mesmo ocorre no sistema poético pereiriano.

Reforça esta ideia a frase “Neste filme só há uma mulher” (Pereira, 2002: 10). Trata-se, portanto, na interpretação pereiriana da história, de uma mulher que “perdeu a alma há muitos anos, e ela persegue-a em todas as suas formas” (Pereira, 2002: 11). Daí que o rosto que se reflete “na água, na névoa, nos espelhos humedecidos” (Pereira, 2002: 10), não seja mais do que “a alma, a sombra, o eco” de Claire.

Na página 10, a escritora recorda uma frase do livro *The Mill on The Floss*, de George Eliot, escrito em 1860: “‘I am in love with moistness’” (Pereira, 2002). De acordo com Robert M. Polhemus, no livro *Erotic Faith, Being in Love from Jane Austen to D. H. Lawrence*,¹⁵⁸ no capítulo intitulado “In Love With Moistness: George Eliot’s *The Mill on The Floss* (1860)”,

Venus is born from the sea. Wetness and flow are inseparable from the erotic imagination; George Eliot gives us a mind catching expression of being in love and the fluidity of erotic faith when she says, at the beginning of *The Mill on The Floss*, ‘I am in love with moistness’. The narrator who makes this astounding statement is like a ravishing of goddess of love herself, eroticizing nature, turning it into a partner of her desire and intimate knowledge. (Polhemus, 1990: 168)

No contexto da análise da obra pereiriana, parece-nos importante sintetizar o que se diz acerca deste livro de Robert M. Polhemus, ou seja, que o mesmo mostra como os romances ajudaram a tornar o amor erótico numa questão de fé na vida moderna. A fé no amor, conforme argumenta Polhemus, é uma convicção emocional, em última análise, de natureza religiosa. Deste modo, ao amor é dado um valor e significado particulares, acreditando-se mesmo na possibilidade da transcendência poder ser encontrada no amor. Baseando-se numa ampla gama de disciplinas,

Polhemus shows the reciprocity of love as subject, the novel as form, and faith as motive in important works by Jane Austen, Walter Scott, the Brontës, Dickens, George Eliot, Trollope,

¹⁵⁸ Livro disponível em <http://books.google.pt/books?id=6yVrv-Y_ZzkC&pg=PA168&lpg=PA168&dq=I+am+in+love+with+moistness&source=bl&ots=hANJFhwo3x&sig=pHFe78P6bbIGKBBdmE9W4iJjaCE&hl=pt-PT&sa=X&ei=amNjT9KDL4PB0QWC5_CqCA&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q=I%20am%20in%20love%20with%20moistness&f=false> e em <http://books.google.pt/books?id=6yVrv-Y_ZzkC&dq=I+am+in+love+with+moistness&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s>, consulta a 16/03/2012.

Thomas Hardy, Joyce, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, and Samuel Beckett. Throughout, Polhemus relates the novelists' representation of love to that of such artists as Botticelli, Vermeer, Claude Lorrain, Redon, and Klimt. Juxtaposing their paintings with nineteenth and twentieth-century texts both reveals the ways in which novels develop and individualize common erotic and religious themes and illustrates how the novel has influenced our perception of all art. (Disponível em <http://books.google.pt/books?id=6yVrv-Y_ZzkC&dq=I+am+in+love+with+moistness&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s>, consulta a 16/03/2012)

Na interpretação pereiriana, a história do filme de Zemeckis não é uma história de fantasmas, como à primeira vista poderia parecer, mas antes uma estranha história de amor porque “nem a vingança poderá libertá-la, descobrimo-lo naqueles brevíssimos momentos em que o cadáver que flutua tem o seu rosto (...). O fantasma continua com ela no momento em que abandona o cemitério” (Pereira, 2002: 11). Ana Teresa Pereira termina referindo-se ao filme da seguinte forma: “algumas imagens estão inseridas de um modo subliminar, podemos vê-las ou não, mas mesmo quando não as vemos sentimo-las” (*Id. Ibidem*), o que resume, de forma notável, o que se passa, igualmente, nas próprias narrativas da escritora.

Na página 13, tem início um texto que é dedicado a Iris Murdoch, designado “O tempo dos fantasmas” (páginas 13 a 17), título que nos traz de imediato à memória o livro da escritora e filósofa irlandesa *O Tempo dos Anjos*¹⁵⁹ e toda a enorme admiração que Ana Teresa Pereira tem por esta extraordinária autora que perpassa a obra pereiriana e a quem dedica o livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, uma forma de tributo, uma verdadeira declaração da mais profunda admiração. A protagonista do conto, que dá título ao livro pereiriano, chama-se mesmo Iris e o conto “Pássaro Quase Mortal da Alma”, para além de ser precedido por uma citação preliminar de Iris Murdoch, tal como o primeiro conto “Anamnese”, tem também menções que revelam a enorme influência da autora de, nomeadamente, *The Unicorn* (1963) e de *The Sea, The Sea* (1978), na obra pereiriana. Por exemplo, a personagem feminina vai trabalhar para um local que se assemelha, em certa medida, ao do livro *O Unicórnio*. A casa para onde vai chama-se mesmo “o Castelo”. A paisagem que cerca o Castelo tem a ver com a paisagem do livro de Iris Murdoch, mas também, e essencialmente, com as paisagens das narrativas pereirianas.

¹⁵⁹ Iris Murdoch (2000), *O Tempo dos Anjos*. Mem Martins: Publicações Europa-América (título original: *The Time of the Angels*, 1966).

Em “O tempo dos fantasmas”, Ana Teresa Pereira discorre acerca da obra de Iris Murdoch, cujos livros não são, à semelhança dos da escritora portuguesa, de leitura fácil, e em que só a abordagem da obra completa, que contém muitos tópicos recorrentes que provocam familiaridade e fornecem dimensões de significação (que vão muito além das interpretações que cada narrativa permite), pode levar o leitor à profunda compreensão da obra murdochiana à semelhança do que ocorre com a obra pereiriana.

Começando com alusões a *The Philosopher's Pupil* (1983), um livro sobre o bem e o mal, o amor e o ódio, mitologia e contos de fadas e o desajuste da filosofia quando estão em causa as paixões humanas, como se infere do excerto “os seus livros estavam cheios de pássaros e de aranhas, e de deuses, os deuses estavam em toda a parte, (...), e os anjos e os monstros, monstros mutilados, *maimed monsters*, tinham a mesma realidade que as pedras, as rosas” (Pereira 2002: 13), Ana Teresa Pereira usa, de imediato, a derradeira frase do livro *The Sea, The Sea* (1978)¹⁶⁰: “Who is one's first love?” (*Id. Ibidem*). Este livro conta, literalmente, a história das estranhas obsessões que assombram um dramaturgo quando começa a escrever as suas memórias. Repleto de alusões ao mito e à magia, o romance de Murdoch expõe a mistura de motivações que conduzem as personagens (a vaidade humana, a inveja e a falta de compaixão) por detrás das máscaras que elas apresentam ao mundo. O protagonista, Charles Arrowby, decide retirar-se do mundo e viver em reclusão numa casa à beira-mar. Lá, por uma extraordinária coincidência, reencontra seu primeiro amor, Mary Hartley Fitch, que não via desde a adolescência. Embora ela esteja quase irreconhecível, devido à idade, e totalmente fora de seu mundo teatral, Arrowby torna-se obcecado por ela, idealizando o seu antigo relacionamento e tentando convencê-la a fugir com ele. A incapacidade da personagem em reconhecer o seu egoísmo e o egocentrismo dos seus próprios ideais românticos é o cerne do romance. Após a rejeição de Mary, Arrowby medita sobre a mesma de uma forma obsessiva durante vários capítulos, terminando o livro com o excerto que se cita e do qual faz parte a frase utilizada por Ana Teresa Pereira: “How much, I see as I look back, I read into it all, reading my own dream text and not looking at the reality... Yes of course I was in love with my own youth... Who is one's first love?”

¹⁶⁰ O livro *The Sea, The Sea* venceu o Booker Prize, um prémio literário, criado em 1968, e um dos mais importantes atribuídos, anualmente, apenas a cidadãos de um país membro da Commonwealth ou da República da Irlanda, Paquistão ou África do Sul. Só podem concorrer obras de romance e ficção de autores ainda vivos, redigidas em língua inglesa.

Acerca desta densa, complexa e impressionante obra literária, pode ler-se uma crítica que realça o caráter estranho deste livro, síntese da feição pouco comum de toda a obra de Iris Murdoch, e onde se apontam temáticas recorrentes, que nos recordam as narrativas pereirianas:

There's no way to get around it, this book is odd. I think that's part of the reason why it's taken me so long to write this review, because *The Sea, The Sea* is just so strange. Even its strangeness is strange, because for the most part it's fleeting. In the main, the book is a relatively straightforward story about ego and obsession. But every once in a while it takes a turn for the supernatural, and the disjuncture between the mundane details of Charles Arrowby's life of self-imposed exile in his ramshackle seaside house and the bizarre incidents that beset him, involving ghosts, monsters and Buddhist esoterica, is sharp and, well, strange.

Arrowby is a renowned playwright recently retired to the coast, and the book is, ostensibly, the result of his attempts to write his memoirs. The first-person narrative begins with teasing hints about the salacious details he might reveal about the private lives of various stars of stage and screen, before increasingly becoming a record of the events happening to him in the present: his swimming habits in the treacherous sea, the spurned women who show up at his door unannounced, the visits of his old theatre friends and of James, his mysterious half-brother, and, crucially, the unexpected presence of one particular woman, from his youth, with whom he becomes dangerously and tragically obsessed. It is the aftermath of Arrowby's attempt to rescue this woman (shades of Orpheus?) from her life of normality that finally forces him to reflect upon his own monstrous, self-regarding ego and the illusions upon which it is built.

There are non-human characters, too. The sea is a looming presence against which the actions, and the lives, of the human characters seem petty and insignificant. The house is a haunted repository of someone else's memories, where every creaking step and groaning timber speaks of previous lives. There is also magic, and death. (Simon, 2009: s. p.)¹⁶¹

O que faz Ana Teresa Pereira é criar, igualmente, um texto complexo (e estranho) no qual junta aquela que é a sua interpretação da vida e da obra de Iris Murdoch, porquanto indistintamente se refere a excertos de narrativas, a personagens das diegeses da escritora,

¹⁶¹ Texto disponível em <http://www.readingthebookerprize.com/2009/09/sea-sea-by-iris-murdoch-1978.html>, consulta a 17/03/2012)

assim como a personagens e lugares reais, “Cedar Lodge”¹⁶² (Pereira, 2002: 14); “Charles ou James (...) Iris” (Pereira, 2002: 15), num premeditado percurso que conduz, uma vez mais, à reflexão sobre a escrita como um processo de criação ilimitado:

E algo parecido com a felicidade... ele existia num devir que só ela tinha de procurar, para ele inventaria casas com aranhas nos cantos, e pássaros, e homens que queriam ser bons e se transformavam em demónios, e mulheres que procuravam o amor, e o mar, sempre... para poder criá-lo outra vez, o seu deus-monstro, para modelar o seu rosto, o seu corpo, as suas mãos, voltaria a tirá-lo de si, era nos livros que o reencontrava, e ainda havia tantos livros, queria entrar de novo no seu mundo, um mundo negro, um globo negro onde tudo estava ligado. (Pereira, 2002: 17)

Num texto onde não falta a alusão a um quarto cheio de livros e a nomes de escritores e pintores que aí pairam nas “lombadas cobertas de pó” (Pereira, 2002: 14) - “Alice in Wonderland”, os poemas de Rupert Brook¹⁶³. Folheou um álbum de Ticiano, *O Castigo de Márcias*, (...). O livro de Piero della Francesca¹⁶⁴ abriu-se naturalmente, *A Ressurreição*” (*Id. Ibidem*) - de quem fala afinal Ana Teresa Pereira? Despretensiosamente, de uma das suas escritoras de eleição: “Iris, mensageira dos deuses” (Pereira, 2002: 17). Todavia, parece-nos, igualmente, que fala da sua própria obra, como atesta a citação: “quem é o nosso primeiro amor...” (*Id. Ibidem*).

Iris Murdoch retorna logo no início do texto que começa na página 19 com o belo título “O anjo caído” (páginas 19 a 21). Ana Teresa Pereira escreve sobre aquelas que são as suas paixões, neste caso específico os “anjos caídos” e os atores, particularmente, Lance Henriksen a quem consagra totalmente o texto.

Começa por relembrar os anjos de Murdoch “Anjos, anjos caídos, deuses-animais, espíritos soltos que vagueiam no vazio” (Pereira, 2002: 19) e aludir a Rilke que os teria “criado, como ao seu Deus” (*Id. Ibidem*), se eles não existissem. Inusitadamente, confessa que o que sabe acerca de “anjos caídos” terá aprendido no *Livro de Henoch*¹⁶⁵, uma

¹⁶² *Cedar Lodge* era a casa antiga, em Steeple Ashton, onde Iris Murdoch viveu com John Baley, durante trinta anos (entre 1956 e 1986).

¹⁶³ Rupert Brook, poeta inglês (188 - 1915) cuja poesia reflete as suas paixões homossexuais.

¹⁶⁴ Piero della Francesca, pintor renascentista (1415 - 1492) cuja obra fundamental, *A Ressurreição* (1640), é mencionada no texto de Ana Teresa Pereira. É importante referir que a questão da perspectiva, aspeto fundamental neste pintor, é também crucial na obra de Ana Teresa Pereira.

¹⁶⁵ *O Livro de Enoch* aparece expressamente referido em mais do que um dos livros da autora, surgindo como fonte de inspiração na medida em que, nesse livro, se mencionam nomes de anjos e se conta a história dos

referência marcante no pensamento e obra pereirianos, e acrescenta que terá tido um “outro conhecimento, mais íntimo, de que teve consciência ao ver o seu rosto” (Pereira, 2002: 17), entenda-se este “seu” como o rosto do ator Lance Henrikson.

É a partir do meio do primeiro parágrafo que Ana Teresa Pereira nos oferece a imagem que tem daquele que considera um ator fascinante, que consegue transformar, “de um instante para o outro”, “um objecto intragável (...) em algo de sublime” (Pereira, 2002: 21). A caracterização de Lance Henrikson é feita trazendo para o texto duas daquelas que são reiteradas obsessões pereirianas: os anjos e o cinema. Por essa razão, o rosto perturbador do ator lhe provoca, antagonicamente, “um arrepio gelado, e depois o pressentimento de um mundo mais antigo, porque tem algo que nos faz recordar o divino (Platão), ou a *queda*, o caos e as trevas – não consigo imaginar tanta escuridão concentrada num outro ser” (Pereira, 2002: 17). Repare-se que subsiste, nesta frase, a influência nítida do sistema metafísico de Platão que se centraliza e culmina no mundo divino das ideias e que a estas se contrapõe a matéria obscura e incriada. O divino platónico é representado pelo mundo das ideias e, particularmente, pela ideia do Bem, que está no vértice do mesmo.

Enumera, de seguida, alguns filmes e séries nos quais aparece o ator americano de origem norueguesa, recordando a primeira vez em que o terá visto, ou seja, no filme *Aliens*, considerando a sua presença bem mais perturbadora que a do aterrador ser alienígena. Refere a série *Millennium* (1996 - 1999), do escritor, realizador e produtor Chris Carter (n. 1956)¹⁶⁶, na qual o protagonista, Frank Black, era interpretado pelo ator cujo rosto tanto impressiona Ana Teresa Pereira¹⁶⁷. Faz, depois, uma sinopse da sequência

anjos caídos, conceito obsessivo na obra de Ana Teresa Pereira. *O Livro de Enoch* é constituído por vários volumes, considerados apócrifos, pois não fazem parte dos chamados livros sagrados das Escrituras. Os livros de Enoch, patriarca hebreu, encontram-se na *Pseudoepigrafia* que contém outros livros apócrifos, com pormenores sobre a Criação, que não se encontram na *Bíblia*.

¹⁶⁶ Informações disponíveis em <<http://www.imdb.com/name/nm0004810/#Producer>>, consulta em 18/03/2012.

¹⁶⁷ “Henriksen starred for three seasons (1996 - 1999) on “Millennium” (1996/I), Fox-TV’s critically acclaimed series created by Chris Carter (*Ficheiros Secretos* - 1993). His performance as Frank Black, a retired FBI agent who has the ability to get inside the minds of killers, landed him three consecutive Golden Globe nominations for “Best Performance by a Lead Actor in a Drama Series” and a People’s Choice Award nomination for “Favorite New TV Male Star (...). In addition to his abilities as an actor, Henriksen is an accomplished painter and potter. His talent as a ceramist has enabled him to create some of the most unusual ceramic artworks available on the art market today” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000448/bio>>; consulta a 18/03/2012).

considerando-a “espantosa e alucinante” (Pereira, 2002: 20), mesmo inesquecível, embora tenha sido um fracasso “em todos os países onde passou” (*Id. Ibidem*).

É já a meio do texto que apresenta a vida de Lance Henrikson¹⁶⁸, destacando a paixão do ator pelo cinema, “passou muitas noites em cinemas baratos a ver filmes de Kirk Douglas” (*Id. Ibidem*); a sua vida atribulada e o regresso ao seu projeto de ser ator, primeiro numa peça de teatro¹⁶⁹ e, depois, no cinema. Há a alusão a alguns dos filmes em que o Henrikson participou, e aos seus realizadores, mencionando os títulos tanto no original inglês como na tradução portuguesa, tais como *Um Dia de Cão* (1975); *Encontros Imediatos do 3º Grau* (1977); *Os Eleitos* (1983); *Near Dark* (1987), entre outros.

Ana Teresa Pereira tece um enorme elogio final a Lance Henrikson quando afirma que mesmo naqueles filmes que podem ser considerados como de Série Z¹⁷⁰, como “Nature of a Best” (‘Má Companhia’)” (Pereira, 2002: 21), filme de 1995, realizado por Victor Salva (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0113939/>>, consulta a 18/03/2012), a presença de Henriksen “(e o seu hábito de improvisar) subverte tudo, e o que era um objecto intragável pode de um instante para o outro tornar-se em algo sublime” (Pereira, 2002: 21).

O texto termina com um surpreendente convite ao leitor para que nunca deixe de ver um filme “em que o segundo nome do genérico seja Lance Henriksen” (*Id. Ibidem*). Dessa forma, terão “quase de certeza, mesmo que seja durante um breve segundo, (...) uma visão do céu ou do inferno” (*Id. Ibidem*), viabilizada “por aquele rosto que vem do princípio do tempo, por aqueles olhos cinzentos que viram coisas que nenhum de nós sonhou” (*Id. Ibidem*).

E não é este mesmo rosto que tem a *personagem* que perpassa a obra pereiriana? Recorde-se apenas um exemplo, o livro *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (2002), no qual a *personagem* Tom ressurgue misteriosamente, com o seu carácter sedutor e destrutivo, “anjo, homem, pássaro” (Pereira, 2000a: 41), belo e terrível como um deus, que também pode ser um monstro. Ele possui, como sempre, “um rosto muito antigo (...) os olhos claros, talvez

¹⁶⁸ As informações dadas por Ana Teresa Pereira, que às vezes gosta de escrever verosimilantemente o que, efetivamente, nunca aconteceu, podem, neste caso, ser confirmadas na *Internet Movie Database* (IMDB), em <<http://www.imdb.com/name/nm0000448/bio>>.

¹⁶⁹ “Lance began his career off-Broadway in Eugene O’Neill’s ‘Three Plays of the Sea’” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0000448/bio>>; consulta a 18/03/2012).

¹⁷⁰ Recorde-se que a expressão *Z movie*, surgida nos anos 60, se refere aos filmes de menor qualidade (com baixo orçamento, atores não profissionais, entre outros aspetos).

cinzentos” (Pereira, 2000a: 153) e é forte, envolvendo as personagens, dominadas por um enorme desejo, nas suas “asas negras” (*Id. Ibidem*).

O texto “Mar de sargaços” (páginas 23 a 25) tem o mágico início de recordar e imortalizar as personagens ficcionais de obras que marcaram indelevelmente Ana Teresa Pereira, as quais continuam a ter uma espécie de existência real na imaginação da escritora: “imaginei-a percorrendo infinitamente as escadas de Thornfield Hall” (Pereira, 2002: 23). Alude-se, aqui, às obras das irmãs Brontë (Charlotte e Emily). Começa-se com uma referência aos protagonistas do clássico da Literatura Inglesa, escrito por Emily Brontë, *O Monte dos Vendavais* (título original *Wuthering Heights*, 1847): “Catherine e Heathcliff vagueiam ainda na charneca” (*Id. Ibidem*). Logo de imediato, surge a menção ao romance, de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847); às suas personagens (Jane Eyre e Mr. Rochester); à primeira Mrs. Rochester e ao espaço principal de ação, *Thornfield Hall*.

São estas recordações que regressam e se clarificam quando a escritora lê o *Vasto Mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea* - 1966) da autora crioula¹⁷¹ Jean Rhys¹⁷². Este livro, considerado como a obra-prima de Jean Rhys, foi inspirado no livro *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e

is set in the lush, beguiling landscape of Jamaica in the 1830s. Born into an oppressive, colonialist society, Creole heiress Antoinette Cosway meets a young Englishman who is drawn to her innocent sensuality and beauty. After their marriage the rumours begin, poisoning her husband against her. Caught between his demands and her own precarious sense of belonging, Antoinette is driven towards madness. (Informação disponível em <<http://www.eng.fju.edu.tw/worldlit/caribbean/rhys.htm>>, consulta a 23/03/2012)

No começo, no segundo parágrafo, Ana Teresa Pereira fala-nos desta escritora e do seu “livro perturbador ‘Wide Sargasso Sea’, a história da primeira Mrs. Rochester, Antoinette Bertha Cosway, uma herdeira crioula nascida na Jamaica” (Pereira, 2002: 23),

¹⁷¹ Para uma compreensão do que se entende por escritor crioulo, na literatura anglófona, citamos um excerto disponível em <<http://www.eng.fju.edu.tw/worldlit/caribbean/rhys.htm>>, consulta a 23/03/2012: “Creole writer: Europeans born or living in the West Indies, educated to conceive of England as “home”, they were also culturally marked and excluded as inferior colonials. At the same time, they were racially and institutionally privileged in relation to the African people who existed as bound labour and subalterns.”

¹⁷² Jean Rhys é o pseudónimo literário de Ella Gwendolen Rees Williams (1890 - 1979). Sobre o livro *Vasto Mar de Sargaços*, pode ler-se a obra de Jennie K. Hann (2007), *GradeSaver (tm) ClassicNotes Wide Sargasso Sea Study Guide*. GradeSaver, LLC (disponível em <<http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/1602590982/gradesaver-20/#>>, consulta em março e abril de 2012).

uma história de amor marcada pelo exótico, pela sedução e pela estranheza: “um Mr. Rochester de vinte e poucos anos, recém-casado com uma jovem estranha, numa terra estranha” (*Id. Ibidem*). A estranheza confunde-se com repulsa e o amor transforma-se em ódio pela jovem e pela natureza: “ele destruirá primeiro o amor, depois o ódio, vê-lo-á desaparecer do seu rosto, e também a beleza, até só ficar um fantasma que vagueia nos corredores de uma casa gelada” (Pereira, 2002: 24).

Segundo Ana Teresa Pereira, Jean Rhys

não se limitou a escrever um romance belíssimo sobre o amor, o desejo, a loucura, a condição da mulher no século XIX, o medo da natureza e da mulher identificada com a natureza, ela libertou uma personagem do seu pesadelo. (Pereira, 2002: 25)

Efetivamente, e de acordo com diversos estudos efetuados sobre a obra¹⁷³, o romance de Jean Rhys é a história da mulher louca (do romance *Jane Eyre* de Charlotte Brontë), Bertha Mason, ou melhor, a história de Antoinette Cosway, a herdeira jamaicana antes de se tornar Bertha Mason. Rhys, assombrada pela personalidade e caráter da “louca” do romance de Brontë, decide escrever a vida dessa mulher (Wyndham, 1999: 3 - 6), libertando “uma personagem do seu pesadelo” (Pereira, 2002: 25).

De acordo com o que conhecemos da obra pereiriana, a finalidade principal de falar deste livro de Jean Rhys será, sem dúvida, abordar um procedimento semelhante àquele que a escritora portuguesa usará em duas das suas obras posteriores ao texto que agora analisamos (estamos a referir-nos a *O Verão selvagem dos teus Olhos*, de 2008, e *A Outra* de 2010), como sugere a citação supramencionada do texto de Ana Teresa Pereira. Por outro lado, *Vasto Mar de Sargaços* pode ser visto como um texto fortemente feminista (tal como alude Ana Teresa Pereira, “a condição da mulher no século XIX” (Pereira, 2002: 25), uma vez que Jean Rhys tenta justificar o comportamento de Antoinette e descobre a razão pela qual ela se transformou na pavorosa mulher louca na obra *Jane Eyre*. Rhys conta a história de Antoinette ou Bertha sob um ponto de vista feminista, defendendo-a contra os preconceitos de um mundo centralizado e comandado pelos homens onde uma

¹⁷³ Podem consultar-se obras e artigos críticos tais como: Sandra Gilbert e Susan Gubar (1988). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press; Kathy Mezei (1987), “‘And it kept its Secret’: Narration, Memory and Madness in Jean Rhys *Wide Sargasso Sea*”. In *Critique: Studies in Modern Fiction*, Vol. XXVIII, No. 4, Summer, pp. 195 - 209. (Disponíveis em <<http://galenet.galegroup.com/servlet/>>; consulta em março de 2012); Francis Wyndham (1999). “Introduction” to a Norton Critical Edition to the *Wide Sargasso Sea*. Edited by Judith L. Raitskin. New York and London: W.W. Norton & Company.

mulher, que não vivesse de acordo com os padrões estabelecidos, era considerada louca: “o homem que durante a noite disse *morre, outra vez*” (*Id. Ibidem*).

De forma muito semelhante às narrativas pereirianas, *Vasto Mar de Sargaços* está repleto de sonhos e metáforas, com imagens inexplicáveis e assombrosas, como se pode ler no excerto seguinte:

Considering the prophetic dreams and the intuitions of the protagonist, as well as the allusions to voodoo magic and spirituality, it is evident that the novel goes far beyond the surface of reality. The unconscious is very clearly present in the novel, for Antoinette’s intuition and the strong feeling of destiny, of the inevitability of life, seem to control her. The marriage of Antoinette and Mr Rochester is doomed from the beginning, even though neither of them can consciously admit it. In the terms of the French feminist Julia Kristeva, the ‘semiotic’ aspect – the anarchic, the irrational, the unconscious stream of language that derives from the female body – controls the novel, letting the female unconscious run free (Selden 142). Even the part of the story that is told through Rochester’s eyes cannot sustain its rationality, but the mystical ‘semiotic’ stream eventually takes over, making the novel a strong example of *écriture* feminine. (Marja-Liisa, 2009. Informação disponível em <<http://marjaliisa.wordpress.com/2009/03/21/wide-sargasso-sea-the-dark-continent-of-jean-rhys/>>; consulta a 25/03/2012)

No texto intitulado “Nostalgia” (páginas 27 a 29), a escritora, nascida na mágica Ilha da Madeira, escreve, uma vez mais, três belíssimas páginas acerca dos seus gostos e fruições pessoais, especificamente acerca daquela que é, em sua opinião, “uma das formas de felicidade” (Pereira, 2002: 27) em que sempre acreditou: “o regresso aos livros que num ou noutro momento foram a [sua] casa” (*Id. Ibidem*). Ressurgem, então, Henry James, Iris Murdoch, Truman Capote e Enid Blyton, autores que a acompanham desde sempre e, a propósito de um conto que afirma nunca irá escrever, anuncia a sua paixão pelos textos do escritor russo Anton Pavlovitch Tchecov (1860 - 1904), considerado como um dos maiores contistas de todos os tempos, e pelos de Fiódor Mikhailovich Dostoiévski (1821 - 1881), tido como um dos supremos romancistas da literatura russa e um dos artistas mais inovadores do seu tempo e de sempre¹⁷⁴, autor daquele que foi considerado, por Freud, como um dos melhores romances (já anteriormente mencionado), *Os Irmãos Karamazov*:

¹⁷⁴ *Encyclopædia Britannica - the Online Encyclopedia*. (<<http://original.britannica.com>>; consulta em março/abril de 2012).

“comecei a reler Tchecov, Dostoievski (...) depois as primeiras páginas de ‘Os Irmãos Karamazov’... e quando me dei conta estava lá dentro, e era bom, como chegar a casa numa noite de chuva” [sic] (*Id. Ibidem*).

O texto continua com a apresentação de opiniões e relacionamentos intertextuais tipicamente pereirianos, não só asserções literárias que considera como comumente aceites, mas igualmente convicções muito suas:

1. “É um facto conhecido que tudo o que existe está em ‘Os Irmãos Karamazov’” [sic] (Pereira, 2002: 28);

2. “nunca lemos *Os Irmãos Karamazov* pela primeira vez. É um daqueles livros que existem dentro de nós (como ‘The Turn of the Screw’ de Henry James (...)) que trazemos no sangue ou na alma, não sei” [sic] (*Id. Ibidem*);

3. afirma, ainda, que não é possível ler *Os Irmãos Karamazov* “pela segunda vez, porque cada página é uma revelação” (*Id. Ibidem*).

Seguidamente, reitera a crença de que as personagens de uns livros se podem reencontrar em outros, só o nome muda, mantendo-se as emoções, as paixões e os pesadelos e que essas personagens se prolongam também para os filmes. A escritora refere-se, a seguir, a dois realizadores de cinema que atravessam a sua própria obra: Nicholas Ray (1911 - 1979), particularmente ao filme *In a Lonely Place*, de 1950, título homónimo de um dos livros de Ana Teresa Pereira (e à personagem Dixon Steele, um escritor interpretado por Humphrey Bogart) e Andrei Tarkovski (1932 - 1986), o cineasta russo que muitos consideram como um dos maiores realizadores de cinema, que terá inventado uma linguagem nova, de acordo com a natureza de cada filme, que capturava a vida como um reflexo ou um sonho, como se pode também deduzir do excerto: “Os filmes de Andrei Tarkovski (...) não eram cinema, eram outra coisa” (Pereira, 2002: 28).

É ao referir-se ao filme *Nostalghia*, que dá título ao texto em análise, que Ana Teresa Pereira, com uma capacidade excecional de relacionar temas diversos, chega àquele que consideramos ser o objetivo fundamental do seu texto, uma ideia crucial que perpassa a obra pereiriana, a reflexão sobre a divinização do todo, um panteísmo presente desde o primeiro livro desta autora. Do mesmo modo que os filmes de Tarkovski, os textos de Ana Teresa Pereira:

falam dessa responsabilidade universal, da relação de cada um de nós com o mundo e com o todo. (...) falam de um regresso ao espiritual (porque o afastamento só pode engendrar monstros), e da

religião no seu sentido verdadeiro, da ligação com tudo o que existe (...) onde tudo tem a mesma importância, as pessoas, a chuva, as imagens religiosas, as pedras, as árvores, os cães. E os poemas (...). E a nostalgia. (Pereira, 2002: 29)

Por essa razão, como quem reza, a escritora afirma que vai queimar incenso em frente ao seu ícone “a *Trindade* de Andrei Rublev” (*Id. Ibidem*), acender uma vela e ler um poema de Arsenii Tarkovsky (1907 - 1989), poeta russo, pai de Andrei Tarkovsky.

Tal como os restantes livros de Ana Teresa Pereira, o texto que analisamos é imagetivamente rico, surgindo as palavras e as imagens numa sequência magnificamente engendrada que culmina numa crucial questão final que diz respeito à razão da existência humana. De forma muito semelhante ao que acontece no livro *Quando Atravessares o Rio*, já por nós analisado e também comentado num breve artigo por Duarte Pinheiro, em 2008, Ana Teresa Pereira cogita, de forma similar, ainda que sub-repticiamente, sobre a existência de Deus, quando se refere à “*Trindade* de Andrei Rublev” (*Id. Ibidem*):

uma série de juízos numa espécie de raciocínio aristotélico: ‘O ícone é uma prova ontológica da existência de Deus: existe a Santíssima Trindade de Andrei Rublev, por isso Deus existe.’¹⁷⁵ De facto, este raciocínio parece levar-nos uma vez mais a uma das grandes temáticas da autora: a redenção. ‘É um livro sobre a possibilidade de redenção’¹⁷⁶, possibilidade essa colocada dentro e fora do mesmo. Da história como espaço narrativo ao alcance da mesma enquanto obra artística, a autora funchalense tende para essa redenção. Fazendo perpassar religiosamente o leitor por universos já conhecidos, como *Nostalghia* de Tarkovski ou o ícone da Santíssima Trindade de Rublev, a autora entrevê novos mundos, devota imagens, religa espaços e pessoas, parecendo rascunhar sempre a mesma história. (Pinheiro, 2008: 344)

“O menino e o *boomerang*” (páginas 31 a 33) começa com um parágrafo que reforça a crença da escritora na teoria do eterno retorno, e, também, na “relação estranha entre a escrita e o ciclo das estações, das manhãs e dos crepúsculos, dos amores e da solidão” (Pereira, 2002: 31); assoma, de novo, a menção a Henry James para falar do livro de Stephen King “‘*Bag of Bones*’, um livro fascinante e assustador” (*Id. Ibidem*)¹⁷⁷, que

¹⁷⁵ (Pereira, 2007: 11).

¹⁷⁶ Luza (2007) *Jornal da Madeira*.

¹⁷⁷ *Bag of Bones* é um livro do escritor americano Stephen Kings (n. 1947), cujo talento se destaca nas narrativas de terror. Publicou mais de cinquenta livros “and has become one of the world’s most successful

traz à memória do leitor a minissérie para televisão (dividida em dois episódios) realizada por Mick Garris, em 2011, com argumento de Stephen King e Matt Venne. O elenco é composto por Pierce Brosnan, Melissa George e Annabeth Gish. Evidentemente, Ana Teresa Pereira não faz referência, no seu texto, escrito em 2002, a esta minissérie realizada em 2011. Contudo, apenas nos referimos a ela pelas semelhanças que podemos encontrar entre os universos pereirianos e os de King, referidos no artigo de Tiago Ramos (2012) que afirma que o escritor americano:

tem um universo muito próprio (e até repetitivo) que resulta bem melhor no papel que no grande ecrã. *Bag of Bones* tem todos esses vícios das adaptações do autor, assim como todos os clichés que pontuam a sua obra: Stephen King inventou muitos deles e continua a repeti-los mesmo nas suas obras mais recentes. (Texto disponível em <http://www.imdb.pt/title/Mick_Garrist1212452/>, consulta a 29/03/2012)

A propósito de *Bag of Bones*, Ana Teresa Pereira refere, sinopticamente, o enredo do romance, aludindo ao seu protagonista Mike Noonan, um escritor que não consegue escrever após o desgosto de perder a mulher. Mas o que acaba por tomar relevo em “O menino e o boomerang” são os filmes de Alfred Hitchcock *Rebecca* (1940) e *Suspeita* (título original *Suspicion* – 1941), reforçando-se a relação sempre fundamental e obsessiva na obra pereiriana: os livros e os filmes.

Os filmes supramencionados têm em comum a presença da atriz Joan Fontaine, irmã da também famosa estrela de Hollywood Olivia de Havilland, protagonista do filme *E Tudo o Vento Levou*. O primeiro filme é baseado na narrativa ominipresente na obra pereiriana, *Rebecca* de Daphne du Maurier, e principia com as palavras iniciais da mesma, “uma das primeiras linhas mais belas e assombradas da literatura” (Pereira, 2002: 31), através da “voz off de Joan Fontaine, e com elas entramos no sonho” (*Id. Ibidem*). O segundo filme, protagonizado por Cary Grant e Joan Fontaine (representação com a qual a intérprete feminina ganhou o Óscar de Melhor Atriz, em 1941) é uma adaptação do romance *Before de Fact*,¹⁷⁸ escrito por Anthony Berkeley com o pseudónimo de Francis Iles.

writers.” *Bag of Bones*, escrito em 1988, ganhou o *British Fantasy Award* em 1999 (informação disponível <em <http://www.stephenking.com/press.php>>; consulta a 30/03/2012).

¹⁷⁸ *Before de Fact* foi escrito, em 1932, por Anthony Berkeley Cox (1893 - 1971), que é considerado “one of the forgotten masters of the Golden Age of British detective fiction (...). This novel - adapted by Alfred Hitchcock as *SUSPICION* - tells of a woman trapped by her own doubts and gullibility in a marriage to a

Ana Teresa Pereira apresenta-nos, identicamente, um breve resumo da história, intercalado com aquela que é a sua interpretação da mesma e alusões ao *thriller* psicológico também realizado por Hitchcock, em 1964, *Marnie*¹⁷⁹, protagonizado por Sean Connery e Tippi Hedren, nos papéis de Mark Rutland e Marnie Edgar. Note-se a indefinição intencional entre ator e personagem na frase “(como em ‘Marnie’ Sean Connery desejava Tippi Hedren por ela ser uma ladra)” (Pereira, 2002: 32).

O texto em análise tem um título enigmático “O menino e o *boomerang*” e termina, igualmente, com uma frase de difícil compreensão no contexto do mesmo: “E porque em certa medida cada um de nós é como um rapazinho que todos os anos pelo Natal recebia um *boomerang*” (Pereira, 2002: 33). A não ser que compreendamos que, sendo o *boomerang* um artefacto que uma vez lançado em voo retorna às mãos do lançador, assim a vida de cada um, como pretende mostrar a interpretação de Ana Teresa Pereira sobre os filmes mencionados neste artigo, talvez não passe de um reflexo e consequência dos nossos próprios pensamentos e atos.

“Dança nas trevas” (páginas 35 a 37) é uma declaração da mais profunda admiração de Ana Teresa Pereira àquele que é um dos seus escritores prediletos: William Irish/Cornell Wollrich.

Começando por recordar, no primeiro parágrafo, algumas frases que considera como “primeiras linhas inesquecíveis” (Pereira, 2002: 35) daquelas que são, como não poderia deixar de ser, obras dos escritores que mais ama: *Rebecca* de Daphne du Maurier (já diversas vezes mencionada) e *Ficções* de Jorge Luis Borges, em cujas narrativas a realidade aparece entre universos inventados e onde se multiplica o labirinto das palavras tão ao gosto pereiriano: “Devo à junção de um espelho e de uma enciclopédia a descoberta de Ukbar [*sic*]¹⁸⁰” (Borges citado por Pereira, 2002: 35).

No conto de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (de “O Jardim dos caminhos que se Bifurcam” - 1941, *Ficções*), já anteriormente mencionado, pode ler-se:

O espelho inquietava o fundo de um corredor numa quinta da rua Gaona, em Ramos Mejía; a enciclopédia falaciosamente chama-se *The Anglo-American Cyclopaedia* (Nova Iorque, 1917) e é uma

man who may be a murderer.” Anthony Berkeley escreveu, também com os pseudónimos de Francis Iles e A. Monmouth Platts (informação disponível em <<http://www.amazon.com/Before-Fact-Francis-Iles/dp/006080517X>>, consulta a 29/03/2012).

¹⁷⁹ Filme baseado no romance homónimo, escrito por Winston Graham em 1961.

¹⁸⁰ “Uqbar” na versão portuguesa, editada nas *Obras Completas* de Jorge Luis Borges (1989: 447).

reimpressão literal, mas também tardia, da *Encyclopaedia Britannica* de 1902. (Borges, 1989: 447)

Logo a seguir, a escritora menciona uma frase do conto de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, que recebeu os prémios Cervantes e Príncipe das Astúrias: “Vim a Comala porque me disseram que cá vivia meu pai um tal Pedro Páramo”¹⁸¹ (Pereira, 2002: 35).

A terminar o primeiro parágrafo, ressurgem frases diversas vezes citadas na obra pereiriana, e que a mesma refere ser aquelas de que mais gosta e se encontra “num obscuro romance policial, que [leu] quando tinha onze anos” (*Id. Ibidem*): “Ele costumava chamar-me Anjo. Sim, era o nome que ele me dava quando estávamos sozinhos.” (*Id. Ibidem*). Um pouco mais à frente: “Palavras que um homem diz à mulher que ama...” (*Id. Ibidem*).

Estas frases servem como motivo para falar daquele que considera “um mestre. O [seu] mestre” (Pereira, 2002: 37), numa “arte em que a forma não é o romance nem o conto, mas o grito” (*Id. Ibidem*). Seleciona, assim, dois aspetos que considera fundamentais para falar de Cornell Woolrich¹⁸²: “um dos mais belos romances de William Irish (...) *O Anjo Negro* (‘The Black Angel’)” (Pereira, 2002: 35) e a vida pouco feliz do escritor americano que “Criou um mundo a partir da sua angústia” (Pereira, 2002: 37).

Woolrich, por diversas vezes, reescreveu os seus contos, transformando-os em romances. Isso aconteceu com *The Black Angel* (1943), “O Anjo Negro” (Pereira, 2002: 36)¹⁸³, que se baseou em dois contos, *Murder in Wax* e *Face Work* (mais tarde reeditado com o título *Angel Face*). Ana Teresa Pereira apresenta uma brevíssima síntese do romance que considera “acima de tudo como uma história de amor e em que, como em outros romances de Irish, tudo se passa para que a angústia e o medo não se dissipem na última página, mas se prolonguem além do livro” (Pereira, 2002: 36).

Termina o texto falando da vida e obra do escritor que, como já mencionámos, “Criou um mundo a partir da sua angústia” (Pereira, 2002: 37) e que escreveu muitos e

¹⁸¹ *Pedro Páramo* é um conto (*short story*) que pertence ao que se costuma designar por ‘realismo mágico’ e é uma das obras mais importantes da literatura universal. O autor mexicano Juan Rulfo possui uma enorme lista de admiradores de entre os quais se contam alguns dos maiores nomes da literatura contemporânea, como Jorge Luis Borges, Júlio Cortázar, Octavio Paz, Günter Grass e Susan Sontag, para além de Ana Teresa Pereira. Juan Rulfo (1918 - 1986) figura, apesar de brevidade da sua obra, entre os grandes renovadores do romance latino-americano do século XX. Publicou apenas duas obras de ficção: *El llano en llamas* (1953) e *Pedro Páramo* (1955).

¹⁸² Cornell Woolrich (1903 - 1968), romancista e contista que também escrevia com os pseudónimos de William Irish e George Hopley.

¹⁸³ *Black Angel* é um *film noir*, de 1946, baseado no romance *The Black Angel* (1943) de Cornell Woolrich.

extraordinários livros e tinha “muitos títulos para outras [histórias] que não chegou a começar. Um deles é muito belo: ‘First You Dream Then you Die’” (*Id. Ibidem*). Neste excerto, Ana Teresa Pereira, embora pareça, não se refere a nenhuma obra do escritor nova-iorquino, mas à do seu biógrafo Francis M. Nevins Jr., que publicou, em 1988, um extenso livro sobre a vida e obra de Cornell Woolrich, realçando uma trágica existência da qual resultou uma extensa e magnífica obra.¹⁸⁴

“Pequeno-almoço com diamantes” (páginas 39 a 41) é o título que Ana Teresa Pereira escolheu para o texto no qual recorda um dos escritores por quem nutre um afeto muito especial: Truman Capote (1924 - 1984). Nitidamente perceptível, o seu apreço revela-se, de imediato, no título que é a tradução do nome de um dos maiores sucessos do autor norte-americano, pioneiro do jornalismo literário, *Breakfast at Tiffany's*, escrito em 1958, e publicado, em Portugal, com o título *Boneca de Luxo*.

O texto inicia-se com a referência àquela que era a “divisa” do escritor, “*I aspire*” (Pereira, 2002: 39), “palavras enigmáticas” (*Id. Ibidem*), como refere Ana Teresa Pereira, confirmadas pelo artigo publicado na revista *Vanityfair*:

As a Depression-era schoolboy in Monroeville, Alabama—where his mother had parked him with relatives while prospecting for love and money in bigger towns—Truman Capote inscribed in a diary the motto he retained for the rest of his life: ‘I Aspire’. Many decades later, Capote brooded on the meaning of the phrase. ‘I don’t know why I chose those particular words,’ he said. ‘Odd they are, and I like the ambiguity—do I aspire to heaven or hell?’ (Collins, 1996: 1)

A partir da segunda frase do texto pereiriano, surge a referência à personagem principal do romance *Breakfast at Tiffany's*, Holly Golightly, e a leitura que a escritora faz da existência da protagonista, “um animalzinho selvagem, sempre em fuga” (Pereira, 2002: 39), destacando imagens fundamentais da narrativa.

O segundo parágrafo é dedicado a alusões e afeições pessoais relativas às obras de Truman Capote ao mesmo tempo que se interligam as adaptações cinematográficas de alguns dos seus livros. Assim, e como assegura Ana Teresa Pereira, o livro de que mais gosta é o poético *A Harpa das Ervas* (cujo título original é *The Grass Harp* - 1951), ao

¹⁸⁴ Francis M. Nevins, Jr. (1988), *Cornell Woolrich, First You Dream, Then You Die*. Mysterious Press. ISBN-10: 0892962976; ISBN-13: 978-0892962976. Pode ler-se uma breve crítica, ao livro, na revista *Los Angeles Times*, escrita por Charles Champlin, em 1988, “Poet of the Century’s Shadows: CORNELL WOOLRICH: *First You Dream, Then You Die* by Francis M. Nevins, Jr.”.

qual a autora destina uma parte, num outro texto que escreveu no jornal *Público*, intitulado “Preces Atendidas” (dedicado, igualmente, a Truman Capote). Aí assevera que este “não é exactamente um livro para ler. É muito mais do que isso. É um livro para reler. Como um texto sagrado ou um conto de fadas. Até ao fim da vida” (Pereira, 2003: 5). Contudo, e como refere, é com *Breakfast at Tiffany’s* que tem “uma ligação mais forte” (Pereira, 2002: 40). Repare-se que a autora vai ao pormenor de referir os títulos do livro em português (em Portugal), *Boneca de Luxo*, e o título dado no Brasil, *Ao Começo do Dia*. É interessante chamar a atenção para o facto de Ana Teresa Pereira escrever “talvez porque cresci com eles” (Pereira, 2002: 40), o que indicia que terá lido o livro na língua original, como é seu hábito fazer, mas também (talvez) nas traduções de Portugal e/ou do Brasil.

A entrada “no mundo mais inquietante” (*Id. Ibidem*) das obras de Capote deu-se com a leitura de livros como *Other Voices, Other Rooms* (1948), “*Outras Terras, Outras Gentes*” (*Id. Ibidem*), considerado, por muitos críticos, como um dos seus mais belos livros; e, também, “‘A Sangue Frio’, ‘Música para Camaleões’” (*Id. Ibidem*), cujos títulos originais são *In Cold Blood* (1966) e *Music for Chameleons* (1980).

Segue-se uma série de considerações que interligam, de forma admirável, a interpretação e as emoções da escritora face a alguns livros e suas adaptações cinematográficas; aqueles que terão sido (ou poderão ter sido) os sentimentos e gostos de Truman Capote face a essas adaptações e às escolhas das protagonistas. Surgem alusões a Audrey Hepburn e a Marilyn Monroe (estrelas de cinema que Capote tanto admirava) e à interpretação de Marilyn em “‘Paragem de Autocarro’”¹⁸⁵ (Pereira, 2002: 41).

O texto termina com o regresso a *Breakfast at Tiffany’s* e à personagem Holly que talvez “tenha encontrado por fim o lugar onde *pertence*” [*sic*] (*Id. Ibidem*).

Na página 43, deparamo-nos com o texto cujo título dá nome ao livro em análise, “O ponto de vista dos demónios” (páginas 43 a 45), obra que consideramos, a par de *O Sentido da Neve*, como uma das mais belas e representativas da enorme cultura literária e cinéfila de Ana Teresa Pereira. Esta coletânea de textos atesta, identicamente, o conhecimento da escritora acerca dos livros sagrados, com especial ênfase para os considerados apócrifos.

¹⁸⁵ Título em português do filme, de 1956, com o título original *Bus Stop* (também conhecido por *The Wrong Kind of Girl*), protagonizado por Marilyn Monroe e realizado por Joshua Logan (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0049038/>>, consulta a 07/07/2012). No Brasil, o filme foi intitulado *Nunca Fui Santa*.

“O ponto de vista dos demónios” é um texto sobre anjos, sobre filmes e livros, sobre filmes que levam a comprar livros, e acerca de escritores, poetas e atores, esses “monstros” que Ana Teresa Pereira tanto estima e admira: “eu gosto tanto de monstros, é das pessoas ‘normais’ que tenho medo” (Pereira, 2002: 43).

“Há filmes de que começamos a gostar ainda antes de os ver” (*Id. Ibidem*) é a frase que inicia o texto em apreço para falar do filme *O Silêncio dos Inocentes*¹⁸⁶, aludindo aos atores e às personagens indistintamente. Ana Teresa Pereira, consolidando a ideia da crucial ligação entre o Cinema e a Literatura, refere que, depois de ver o filme, teve de ir comprar o livro de Thomas Harris¹⁸⁷ que considera como “um longo conto de fadas” (*Id. Ibidem*).

Recorda, a seguir, o filme *Hannibal* (2001), realizado por Ridley Scott, do qual não gostou muito porque não se passou todo em Itália e porque queria apenas Anthony Hopkins, Francesca Neri e o “seu” Giancarlo Giannini, “para sempre Tullio Hermil de ‘O Intruso’ de Visconti” (Pereira, 2002: 43). E os filmes trazem a música e a música, a poesia: “‘La Vita Nuova’” (*Id. Ibidem*), de Dante Alighieri (1295) e a tradução de Dante Gabriel Rossetti.¹⁸⁸

Assunto deste texto é, também, o gostar prévio de um filme, circunstância que advém de vários fatores, segundo a escritora: o genérico, o(s) ator(es), as imagens iniciais.

¹⁸⁶ *The Silence of the Lambs* (1991) é o título original do filme, realizado por Jonathan Demme e protagonizado por Jodie Foster, Anthony Hopkins e Lawrence A. Bonney (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0102926/>>, consulta a 05/04/2012).

¹⁸⁷ “Thomas Harris began his writing career covering crime in the United States and Mexico, and was a reporter and editor for the Associated Press in New York City. His first novel, *BLACK SUNDAY*, was published in 1975, followed by *RED DRAGON* in 1981, *THE SILENCE OF THE LAMBS* in 1988, and *HANNIBAL* in 1999. A list of films that are based on Thomas Harris novels and/or screenplays: *HANNIBAL RISING* (Release Date: February 2007; Directed by Peter Webber; Starring Gaspard Ulliel, Li Gong); *RED DRAGON* (Release Date: 2002; Directed by Brett Ratner; Starring Anthony Hopkins, Edward Norton, Ralph Fiennes, Harvey Keitel, and Emily Watson); *HANNIBAL* (Release Date: 2001; Directed by Ridley Scott; Starring Anthony Hopkins, Julianne Moore, Giancarlo Giannini, Gary Oldman, and Ray Liotta); *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Release Date: 1991; Directed by Jonathan Demme; Starring Anthony Hopkins, Jodie Foster, and Scott Glenn); *MANHUNTER* (Release Date: 1986; Directed by Michael Mann; Starring William L. Peterson, Kim Greist, Joan Allen, Brian Cox, and Dennis Farina); *BLACK SUNDAY* (Release Date: 1977; Directed by John Frankenheimer; Starring Robert Shaw and Bruce Dern) (informação disponível no sítio oficial de Thomas Harris: <<http://www.randomhouse.com/features/thomasharris/>>, consulta a 05/04/2012).

¹⁸⁸ Dante Gabriel Rossetti (2007), *Poems and Translations by Dante Gabriel Rossetti: Including Dante's La Vita Nuova and the Early Italian Poets*. Kessinger Publishing. A primeira edição é de 1915 (informação disponível em <<http://www.goodreads.com/book/show/4863711-poems-and-translations-by-dante-gabriel-rossetti>>, consulta a 07/04/2012).

A este respeito, traz ao texto o filme sobre livros “A Nona Porta”¹⁸⁹ (*Id. Ibidem*) de Roman Polanski, realizador inultrapassável na obra pereiriana: “já sabia que ia gostar, o genérico com as portas a abrirem-se, e depois Johnny Deep e os livros, tantos livros, paredes cheias de livros, o chão cheio de livros...” (Pereira, 2002: 44).

Quase sem darmos conta, nem sequer existe mudança de parágrafo no texto, somos confrontados com a menção a um livro, também sobre livros, e ao autor do mesmo que Ana Teresa Pereira afirmava desconhecer, facto que de imediato lamenta: “(e nem imaginava o que estava a perder)” (*Id. Ibidem*). Trata-se do livro “O Clube Dumas’, D. Quixote” (*Id. Ibidem*)¹⁹⁰ de um dos mais destacados escritores de língua espanhola, da atualidade, Arturo Pérez-Reverte (n. 1951), autor que, como se pode ler no sítio oficial do mesmo,

se dedica en exclusiva a la literatura, tras vivir 21 años (1973 - 1994) como reportero de prensa, radio y televisión, cubriendo informativamente los conflictos internacionales en ese periodo. Trabajó doce años como reportero en el diario Pueblo, y nueve en los servicios informativos de Televisión Española (TVE), como especialista en conflictos armados. (...)

El húsar (1986), *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *La sombra del águila* (1993), *Territorio comanche* (1994), *Un asunto de honor (Cachito)* (1995), *Obra Breve* (1995), *La piel del tambor* (1995), *Patente de corso* (1998), *La carta esférica* (2000), *Con ánimo de ofender* (2001), *La Reina del Sur* (2002), *Cabo Trafalgar* (2004), *No me cogeréis vivo* (2005), *El pintor de batallas* (2006), *Un día de cólera* (2007), *Ojos azules* (2009), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009) y *El Asedio* (2010) son títulos que siguen presentes en los estantes de éxitos de las librerías, y consolidan una espectacular carrera literaria más allá de nuestras fronteras, donde ha recibido importantes galardones literarios y se ha traducido a 40 idiomas. (informação disponível em <<http://www.perezreverte.com/biografia/>>, consulta a 06/04/2012)

¹⁸⁹ *A Nona Porta* é um filme, de 1999, com o título original *The Ninth Gate*, que conta a história de um vendedor de livros: “Dean Corso, a rare book dealer, is appointed by a renowned book collector, Balkan, to verify the authenticity of one of his books. According to sources, only three copies of that book exist, and in three different places. After losing his friend who has been killed for that book, he leaves on the mission. He wants to verify Balkan's book but finds something else! During his dramatic travels through Paris and Madrid, too many things beyond his expectations are revealed!” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0142688/>>, consulta a 08/04/2012).

¹⁹⁰ Ana Teresa Pereira deve estar a referir-se à edição que se menciona a seguir: Arturo Pérez-Reverte (1995), *O Clube Dumas ou A sombra de Richelieu*. Tradução de Maria do Carmo Abreu, 1.ª ed., Lisboa: Dom Quixote.

Sobre *El club Dumas* (título original) pode ler-se a seguinte sinopse:

¿Puede un libro ser investigado policialmente como si de un crimen se tratara, utilizando como pistas sus páginas, papel, grabados y marcas de impresión, en un apasionante recorrido de tres siglos? Lucas Corso, mercenario de la bibliofilia, cazador de libros por cuenta ajena, debe encontrar respuesta a esa pregunta cuando recibe un doble encargo de sus clientes: autenticar un manuscrito de *Los tres mosqueteros* y descifrar el enigma de un extraño libro, quemado en 1667 con el hombre que lo imprimió. (Informação disponível em <<http://www.perezreverte.com/libro/54/el-club-dumas/>>; consulta a 06/04/2012)

O que mais impressiona a escritora portuguesa são “as frases que parecem versos” (Pereira, 2002: 44). Ressurge, desafetadamente, a referência aos anjos, essencialmente aos anjos caídos, e ao poema épico de John Milton, publicado em 1667, ““Paradise Lost”” (*Id. Ibidem*). Versos, imagens e pensamentos pereirianos sobre a obra, sobre os anjos: “E Azazel está ao lado de Lúcifer, alto e magro como eu imaginava, ele que gosta de música e de dançar” (*Id. Ibidem*); “anjo caído (...) que nunca conhecerá a alegria ou o amor, mas sempre o desejo (lembra-me alguém)” (*Id. Ibidem*).

As menções sucedem-se díspares e encadeadas umas nas outras: à escritora americana contemporânea Mary Higgins Clark¹⁹¹; ao Museu de Arte Sacra (que pressupomos ser o do Funchal); “ao fragmento de uma escultura de madeira que representa um anjo” (*Id. Ibidem*); “ao álbum de um pintor italiano de que nunca tinha ouvido falar (...) que antes de morrer fez esculturas de anjos” (Pereira, 2002: 45).

E a terminar o texto, a referência às telas, “as minhas telas (...) imagens de água e asas (...) e tudo azul (...)” (*Id. Ibidem*), à banda sonora de ““Hannibal”” (*Id. Ibidem*) e às

¹⁹¹ Os livros de Mary Higgins Clark “are world-wide bestsellers. In the U.S. alone, her books have sold over 80 million copies. She is the author of twenty-four previous suspense novels.”

Where Are the Children? (1975) foi o seu primeiro êxito. Escreveu também, entre outros, contos e livros em coautoria com a sua filha Carol Higgins Clark: “three suspense novels *Deck the Halls* (2000), *He Sees You When You're Sleeping* (2001) and *The Christmas Thief* (2004). (...) Two of her novels were made into feature films, *Where Are the Children?* and *A Stranger Is Watching*. Many of her other works, novels and short stories, were made into television films.”

M. H. Clark é mais uma escritora em que Ana Teresa Pereira se revê, uma vez que está dentro do mesmo universo de escrita que tanto aprecia: “Mary Higgins Clark was chosen by Mystery Writers of America as Grand Master of the 2000 Edgar Awards. An annual Mary Higgins Clark Award sponsored by Simon & Schuster, to be given to authors of suspense fiction writing in the Mary Higgins Clark tradition, was launched by Mystery Writers of America during Edgar’s week in April 2001. She was the 1987 president of Mystery Writers of America and, for many years, served on their Board of Directors. In May 1988, she was Chairman of the International Crime Congress” (informação disponível em <http://www.maryhigginsclark.com/mary_higgins_clark.php>, consulta a 8/7/2012).

palavras de “Sir Anthony Hopkins (...) ‘I’ll let my own home be my gallows’” (*Id. Ibidem*).

No eterno retorno aos seus temas de eleição e, essencialmente, aos escritores que mais ama, Ana Teresa Pereira regressa, em “O medo do escuro” (páginas 47 a 49), a Henry James, iniciando o texto com uma frase do autor numerosas vezes repetida nos livros, nas “crônicas” e nas entrevistas: “No conto ‘The Middle Years’, Henry James escreve ‘We work in the dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of the art’” (Pereira, 2002: 47). Sintetiza o livro de James e realça a impossibilidade da existência de uma segunda circunstância favorável, “Mas não há uma segunda oportunidade. Nunca. Só a consciência de que fazemos o que podemos... e o resto é a loucura da arte” (*Id. Ibidem*).

A propósito de Henry James que foi, como se pode ler no *Website* dedicado ao autor,

one of the foremost literary figures of his time, leaving us an enormous body of novels, ‘tales’ (short stories), literary and art criticism, autobiography and travel writing. Throughout the twentieth century, and on into our own, different generations of scholars have found in his work points of reference for the preoccupations of their own time, and numbers of ‘ordinary’ readers dreamed of by James but never achieved in his lifetime have been enthralled by the rich texture of his writing. (Informação disponível em <<http://www.henryjames.org.uk/>>, consulta a 14/04/2012)

Ana Teresa Pereira refere um ensaio que a escritora britânica Virginia Woolf (1882 – 1942) escreveu sobre “os fantasmas na obra de Henry James” (Pereira, 2002: 47), publicado na obra póstuma *The Death of the Moth and Other Essays*, em 1942, (informação disponível em <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/>>; consulta em 14/04/2012)¹⁹², e volta a aludir a mais algumas das obras de Henry James, especificamente a *Os Amigos dos Amigos*, e à incontornável referência na obra pereiriana *The Turn of the Screw*.

¹⁹² Depois da morte de Virginia Woolf, o seu marido, Leonard Woolf, editou a vasta correspondência da escritora, diários, trabalhos que não tinham sido publicados e também uma autobiografia. Publicações póstumas incluem: “*The Death of the Moth and Other Essays* (1942), *A Haunted House and Other Short Stories* (1944), and *The Moment and Other Essays* (1948). Virginia’s nephew, the late Professor Quentin Bell (1910-1996) wrote the award winning *Virginia Woolf: A biography* (2 vols, London: Hogarth Press, 1972)” (Biography written by C. D. Merriman for Jalic Inc. Copyright Jalic Inc. 2007. All Rights Reserved; informação disponível em <http://www.online-literature.com/virginia_woolf/>, consulta a 14/04/2012).

Neste momento, deve salientar-se uma afirmação da escritora que, assomando discreta no texto em análise, se revela importantíssima no contexto da obra e do pensamento pereirianos sobre a literatura e a ficção, essencialmente porque imediatamente a relaciona com um fundamental princípio jamesiano (e pereiriano?): “estamos num lugar onde tudo é possível, e o princípio de Henry James era ‘Never explain’” (Pereira, 2002: 47).

O texto pereiriano em análise continua com mais uma demonstração do extremo apreço que a escritora tem por Henry James, quando:

1. alude ao livro *The Portrait of a Lady* (1881): “O meu ‘The Portrait of a Lady’ (‘O Retrato de uma Senhora’) (...). É um romance que li muitas vezes, gosto de Isabel Archer (...)” (Pereira, 2002: 48);

2. se refere às personagens desta narrativa;

3. tece considerações sobre a mesma;

4. cita frases e considera as últimas páginas do livro “de uma beleza quase assustadora” (*Id. Ibidem*).

Inevitavelmente, e como também é frequente em Ana Teresa Pereira, relaciona o livro mencionado com o filme protagonizado por Nicole Kidman: “No cinema Nicole Kidman foi uma bela Isabel Archer, e no final, na neve, deixa no ar um pouco de esperança” (Pereira, 2002: 47). Trata-se do belíssimo filme realizado por Jane Campion, em 1996, no qual Nicole Kidman desempenha o papel de Isabel Archer e contracenava com John Malkovich e Barbara Hershey (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0117364/>>, consulta a 14/04/2012).

Nas suas eternas interligações, a escritora confronta o livro de James com o da escritora norte-americana Edith Wharton (1862 - 1937), *The House of Mirthe/A Casa da Felicidade*, publicado em 1905: “é também ‘o retrato de uma senhora’” (Pereira, 2002: 48), como observa Ana Teresa Pereira. Na sequência do que havia feito nos parágrafos anteriores, fala desta obra de Wharton, essencialmente do lado “escuro” da mesma, compara Isabel Archer a Lily Bart que é “como uma rosa ou um pássaro, só existe para ser bela” (*Id. Ibidem*) e aproxima o livro ao filme, com título homónimo, realizado por Terence Davies, no ano 2000 (informação disponível em <<http://www.imdb.pt/title/tt0200720/>>, consulta a 14/04/2012), que considera “muito intenso” e no qual Gillian Anderson “tem uma interpretação assombrosa, não é a Lily do

livro, é outra pessoa, não é uma flor ou um pássaro mas uma tempestade, e traz dentro de si, desde o início, quase visível, a escuridão” (Pereira, 2002: 49).

Cada novo texto de Ana Teresa Pereira, na coletânea de “crônicas literárias” *O Ponto de Vista dos Demónios*, é uma declaração da mais profunda admiração por aqueles que são as grandes referências da vida e obra pereirianas, acabando por se tornar, também, em nossa opinião, uma profunda reflexão artística e existencial.

O texto “O amor” (páginas 51 a 53) começa com uma extensa citação do livro de Truman Capote *A Harpa das Ervas*¹⁹³ cujo tema fulcral é o amor: “Nunca amei um homem... (...) ... um homem. Só o meu pai. (...) Mas tive amor a todo o resto” (Pereira, 2002: 51).

A escritora recorda Dolly de *A Harpa das Ervas* ao ler “um poema de Rupert Brooke, ‘The Great Lover’, em que ele fala do que amou” (Pereira, 2002: 52) e do qual Ana Teresa Pereira transcreve alguns excertos da tradução portuguesa, “a côdea do pão amigo; os arco-íris; (...) as poças da água na erva” (*Id. Ibidem*)¹⁹⁴. Do mesmo modo dá a entender que o universo do poeta inglês, precocemente desaparecido, se aproxima do de Irish Murdoch, de quem este era um dos poetas preferidos. Ambos os universos e cosmovisões se cotejam, assemelhando-se ao da escritora portuguesa. O poema de Brooke termina, como se transcreve: “say, ‘He loved’” (*Id. Ibidem*)¹⁹⁵ e Ana Teresa Pereira conclui que aquele que poderia ser um bom epitáfio para Rupert Brooke e Iris Murdoch “‘He loved’ (...) *Ele (ela) amou*” (*Id. Ibidem*), gostava Ana Teresa Pereira que fosse também o dela, porque, como a própria refere no texto, só amou dois homens, mas teve amor a todo o resto.

¹⁹³ Este livro já havia sido referido no texto “Pequeno-almoço com diamantes”, páginas 39 a 41 do livro em análise, e num outro texto de Ana Teresa Pereira, publicado no jornal *Público*, a 01 de novembro de 2003, intitulado “Preces Atendidas”, a que também já aludimos.

¹⁹⁴ Rupert Brooke (1914), *The Collected Poems of Rupert Brooke*. New York: Dodd. Mead and Company (livro eletrônico disponível em <<http://books.google.pt/books?id=19kNpfp6Ni4C&pg=PA123&lpg=PA123&dq=rupert+brooke+Mataiea&source=bl&ots=fNajxmH9Ih&sig=WBj2HGKZ3xYd0tC3wgd3hYBaviE&hl=pt-PT&sa=X&ei=V7CJT6jiCuqm0QWWj-nhCQ&sqi=2&ved=0CD0Q6AEwBA#v=onepage&q&f=false>>, consulta em abril de 2012).

Excerto do poema “The Great Lover”: “(...) Of friendly bread; and many-tasting food; / Rainbows; and the blue bitter smoke of wood; / And radiant raindrops couching in cool flowers; / And flowers themselves, that sway through sunny hours, / Dreaming of moths that drink them under the moon; (...) (s.p.).

¹⁹⁵ “O dear my loves, O faithless, once again / This one last gift I give: that after men / Shall know, and later lovers, far-removed, / Praise you, ‘All these were lovely’; say, ‘He loved’” (excerto do poema disponível em <<http://europeanhistory.about.com/library/weekly/blbrookethegreatlover.htm>>, consulta a 14/04/2012).

O último parágrafo percorre reiteradamente aquelas que são algumas das mais profundas afeições e obsessões de Ana Teresa Pereira e que nós temos vindo a confirmar através do estudo que estamos a realizar:

1. os livros e os seus mais amados escritores e poetas (com destaque, aqui, para Iris Murdoch, Henry James, Jorge Luis Borges, Rilke, John Dickson Carr, Silver Kane, Rupert Brooke e Truman Capote);

2. os quadros (enfatizando, neste texto, Mark Rotko);

3. os filmes (Nicholas Ray em evidência);

4. as histórias de amor vividas por alguns atores a que alude (note-se, mais uma vez, a não distinção entre o ator e a personagem);

5. a música (de Bach ou de Patti Smith);

6. e a natureza, as flores, os frutos, os animais, as pedras, o mar e a neve, o crepúsculo e o silêncio, os museus e tantas outras coisas banais e simples que amou e ama: “tive amor a todo o resto” (Pereira, 2002: 52).

Em “Os quasares” (páginas 55 a 57), é o tema dos “contos de fadas” que é retomado. Estes são, como sabemos, histórias que marcaram indelevelmente a vida e obra da escritora e aos quais inúmeras vezes se refere.

O excerto, sobre o qual refletimos, foi despoletado pela leitura “de um belo texto da escritora catalã, nascida em 1925, Ana María Matute, que afirmava: “los cuentos son en prosa lo más parecido a la poesía” (Pereira, 2002: 55). A este propósito, Ana Teresa Pereira afirma que esta opinião é particularmente verdade no caso de Hans Christian Andersen (1805 - 1875), asseverando que “Os seus contos podem ser lidos inúmeras vezes, como poemas” (*Id. Ibidem*). Consecutivamente é sobre os contos de Andersen que tece apreciações que revelam as suas emoções face a esses textos e as inter-relações que estabelece com outros temas: “os mundos aquáticos de Monet (...) os enigmáticos palácios de gelo que surgiram na Rússia no século XVIII” (*Id. Ibidem*).

E porque, como declara, neste e em outros textos, “neste mundo tudo está ligado” (Pereira, 2002: 56), recorda aquele que considera ser um dos contos mais impressionantes que já leu, “em que morte toma a forma de um pássaro negro” (*Id. Ibidem*), um texto redigido pelo escritor, poeta e realizador italiano Tonino Guerra (1920 - 2012), intitulado *Il Cacciatiore Cieco*. Ana Teresa Pereira dedica uma “crónica literária”, aquando da sua publicação no jornal *Público*, a Tonino Guerra, intitulada “O Santuário dos Pensamentos”,

que faz parte do livro *O Sentido da Neve*, e, nesse texto, faz referência ao conto que agora menciona:

No livro ‘Il vecchio con un piede in Oriente’ Tonino Guerra fala-nos de uma das suas viagens à Rússia, de um passeio com Paradjanov, à procura de igrejas abandonadas. (...) É nesse livro que está ‘Il cacciatore cieco’, um dos contos mais belos que já li, e a história daquele conde que se enamorou de uma princesa representada num fresco do seu castelo, e por causa desse amor encontrou a morte. (Pereira, 2005: 71 - 72)¹⁹⁶

Também na recensão do livro de Mário Rui de Oliveira (n. 1973)¹⁹⁷, *O Bairro Judaico*, intitulada “Os homens, os animais e os anjos”, saída na coluna *A Quatro Mãos*, suplemento *Mil Folhas* do jornal *Público*, a 9 de março de 2004, a escritora recorda Tonino Guerra:

Lembro-me de uma entrevista em que Tonino Guerra pedia a Tarkovski para lhe contar a última cena de ‘Stalker’, como se ele fosse cego. E às vezes é tão difícil encontrar as palavras para falar de algo que existe com muita força. Como ‘Bairro Judaico’, que pode facilmente tornar-se um dos livros da vida de alguém. No final de ‘Nostalghia’, pouco antes de imolar-se pelo fogo (a paixão pelo fogo encontra-se em Tarkovski, em Giacometti, em Tonino Guerra, em Mário Rui de Oliveira), Domenico diz: ‘ouve, é a voz da natureza, é a voz de Deus’. E por algum motivo me lembro dessas palavras quando folheio este livro. (Pereira 2004: 13)

Repare-se que o universo de Ana Teresa Pereira deixa entrever pontos de contacto com o de Tonino Guerra, nomeadamente, e para usar os exemplos das passagens citadas, o gosto pelas igrejas antigas, o interesse pelo cineasta russo Andrei Tarkovski e a referência ao filme *Nostalghia*, entre outros.

A seguir, emerge, no texto, a escritora dinamarquesa Karen Blixen (1885 - 1962) que, à semelhança da escritora portuguesa, também encontra histórias em tudo o que existe à sua volta. Desponta a cena romântica do filme *África Minha (Out of Africa)*, um dos mais

196 O conto mencionado é reeditado no último livro de Tonino Guerra (2012), *Polvere di sole*. Salvatore Giannella Bompiani. ISBN 9788845269424. O conto foi lido através do e-livro, disponível em <http://books.google.pt/books?id=7nrid0wH9wIC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=tonino+guerra+Il+Cacciatore+Cieco&source=bl&ots=Baw-KL2t0m&sig=HQa0LXEIfQnnsXISltoecpe_HI8&hl=pt-PT&sa=X&ei=tcCJT9ijLaGr0QXZyL29CQ&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q&f=false>; consulta em abril e maio de 2012).

197 Mário Rui de Oliveira é um poeta português, padre e doutorado em Direito Canónico e Jurisprudência. É autor de *O Vento da Noite* (2002) e de *O Bairro Judaico* (2003), entre outras obras.

aclamados de 1985, que contou com as excelentes interpretações de Robert Redford e de Meryl Streep. Realizado por Sydney Pollack, *África Minha* foi galardoado com sete Óscares: melhor filme de 1985, melhor realizador, melhor argumento adaptado, melhor fotografia, melhor banda sonora original, melhor direção artística e melhor som (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0089755/>>, consulta a 20/04/2012). Esta película foi baseada na obra de Karen Blixen *África Minha* (título original: *Den Afrikansk Farm* - 1937). Na obra de Blixen, também como sucede nas de Ana Teresa Pereira, as histórias

vão surgindo de dentro das histórias, como máscaras que se vão retirando sucessivamente para revelar as diferentes camadas do real e da verdade. Blixen encena num contexto histórico do passado os impulsos contraditórios do ser humano contemporâneo, dividido entre a superfície e a profundidade, a estabilidade/estagnação e a viagem, o natural e o sobrenatural, a realidade e o sonho. (Karen Blixen in *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012; disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$karen-blixen](http://www.infopedia.pt/$karen-blixen)>; consulta a 20/04/2012)

Imprevisivelmente, perante o leitor do texto pereiriano, surge a imagem de Robert Redford que “lavava o cabelo de Meryl Streep: *He prayeth well who loveth well / Both man and bird and beast*” (Pereira, 2002: 56). Repare-se, uma vez mais, na indistinção entre os atores e as personagens (alude-se à cena, no safari, em que Denys Finch Hatton, representado por Robert Redford, lava o cabelo de Karen Blixen, Meryl Streep) e na citação dos belíssimos versos de um poema do bardo inglês Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834).

No artigo “Out of Africa Movie Poems”¹⁹⁸, pode ler-se um excerto que interliga a cena e o poema de Coleridge:

Scene: Denys Finch Hatton (Robert Redford) washing Karen Blixen’s (Meryl Streep’s) hair on safari.

From *THE RIME OF THE ANCIENT MARINER* by Samuel Taylor Coleridge (1772 - 1834)

(Note: Denys Finch Hatton loved this poem. The lines ‘He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast’ appear on

¹⁹⁸ Artigo disponível em <<http://www.karenblixen.com/moviepoems.html>>, consulta a 16/04/2012. A este respeito pode consultar-se também o livro de Linda G Donelson (1998), *Out of Isak Dinesen, Karen Blixen’s untold story*. Penfield Books.

commemorative brass plaques, once placed by Denys Finch Hatton's brother Toby on the obelisk at Denys's tomb in the Ngong Hills, and still found in Ewerby Church, Lincolnshire, England. In the flyleaf of the copy of the poem owned by Karen Blixen, Denys drew a picture of a rhinoceros. This drawing is reproduced in *Isak Dinesen's Letters from Africa*, page 140)

'...Laughed loud and long, and all the while / His eyes went to and fro. / Ha, ha, quoth he, full plain I see / The Devil knows how to row.

Farewell, farewell, but this I tell / To thee, thou Wedding Guest: / He prayeth well, who loveth well / Both man and bird and beast.'
(Informação disponível em <<http://www.karenblixen.com/moviepoems.html>>, consulta a 16/04/2012)

Inesperadamente, surge o título de uma das narrativas da segunda coletânea de contos de Karen Blixen, *Contos de Inverno*, que foi publicada, na Dinamarca, em 1942¹⁹⁹: “‘A Criança Sonhadora’: um menino que é adoptado por um casal muito rico” (Pereira, 2002: 56), assim como a menção ao conto “Tempestades” do livro *A Festa de Babette e Outras Histórias do Destino*²⁰⁰. Há quem considere o conto referido como uma das narrativas mais interessantes do livro, na qual a autora interliga o teatro e a vida. Ana Teresa Pereira revela-nos o que pensa sobre o conto e a personagem Ariel: “os seres como ela e o velho encenador têm de fugir sempre, de ficar sozinhos” (*Id. Ibidem*). Logo de imediato, a menção ao “mundo insondável de ‘As Cariátides’, um conto que faz parte do livro, de 1958, *Last Tales/Sidste Fortoellinger*.”²⁰¹

O penúltimo parágrafo é, repetidamente, o elencar daqueles que são alguns dos gostos e prazeres da escritora, já conhecidos do leitor familiarizado com a obra pereiriana: a noite; o cheiro a beladonas; “A Música: ‘Catalogue d’oiseaux’” (Pereira, 2002: 57), do compositor, organista e ornitologista francês Olivier Messiaen (1908 - 1992); a sua novela²⁰² “para se certificar de que eles existem mesmo” (*Id. Ibidem*); os seus ícones: o “do

¹⁹⁹ No livro *Contos de Inverno*, Karen Blixen regressa aos ambientes e paisagens dinamarqueses e a um estilo mais próximo da tradição literária do seu país de origem. A tradução portuguesa deste livro está disponível, por exemplo, numa publicação, de 1988, da Relógio d'Água Editores.

²⁰⁰ Karen Blixen (1958), *Anecdotes of Destiny*; (1994), *A Festa de Babette e Outras Histórias do Destino*, Edições Asa.

²⁰¹ Karen Blixen (2005), *As Cariátides*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

²⁰² Pressupomos que a escritora se refere à novela *A Linguagem dos Pássaros*, que saiu em novembro de 2001, pelas referências à casa, aos penhascos, aos pássaros, aos anjos, aos astros, aos ícones (ver, por exemplo, nas páginas 10 a 13 desse livro).

Arcanjo Miguel e uma pedra da Lua (a cada um a sua magia)” (*Id. Ibidem*). E continuar a acreditar, tal como aprendeu com Iris Murdoch, “que mesmo que Deus não exista, a oração é muito importante” (*Id. Ibidem*).

O texto termina de forma enigmática com a referência ao Universo e às realidades cósmicas, das quais destacamos a que dá título ao texto: “quasar”, uma quase estrela: “os planetas, as estrelas, os quasares; e os buracos negros” (*Id. Ibidem*).

“O silêncio” (páginas 59 a 61) retorna a Karen Blixen, exatamente para reforçar ideias cruciais na obra pereiriana, como a escrita e a arte de contar histórias: “Se alguém conheceu profundamente esta arte foi Karen Blixen” (Pereira, 2002: 59). Para sintetizar os conceitos, Ana Teresa Pereira usa as palavras de personagens da autora dinamarquesa: “um velho cardeal acredita que contar histórias é a arte dos deuses, e que só nelas podemos encontrar a resposta à eterna pergunta ‘quem sou eu’” (*Id. Ibidem*); “Uma outra personagem, uma velha narradora, aprendeu com a avó que o mais importante é ser fiel às histórias” (*Id. Ibidem*).

Ana Teresa Pereira compara Karen Blixen a uma “Xehrazade ainda jovem e bela que inventava contos para o amante Denys Finch Hatton” (*Id. Ibidem*). A escritora dinamarquesa é, de novo, em “O silêncio”, o objeto afetivo do enfoque pereiriano. Por essa razão, continua a falar da obra da Blixen e das suas personagens, socorrendo-se, para tal, de representações literárias, mitológicas, pictóricas e musicais:

As personagens de Karen Blixen parecem saídas de mitos, ou antes, de quadros que representam mitos; os seus contos são muitas vezes uma sucessão de imagens.

O castelo de Rosenbad, no livro ‘Ehregarda, a Ninfa do Lago’ (uma história contada em três movimentos, um prelúdio, uma pastoral e um rondó, que é talvez um dos seus textos mais perfeitos), está rodeado de montanhas azuis como numa tela de Claude Lorrain.²⁰³ (Pereira, 2002: 60)

Regressa, neste texto, àquele que considera ser um “dos contos mais perturbadores de Karen Blixen (...) ‘As Cariátides’” (*Id. Ibidem*), já referido anteriormente. *As Cariátides*, obra que se baseia no simbolismo dos elementos da arquitetura da Grécia Antiga, colunas em forma de estátuas de mulheres que suportavam as arquitraves, é um

²⁰³ É a primeira vez que Ana Teresa Pereira se refere a este pintor do barroco, Claude Lorrain/Claude Gellée (1600 - 1682), conhecido pelas suas pinturas de paisagens.

conto sobre a influência de uma mulher que assegura a tradição de uma família senhorial do século XIX. Trata-se de um conto incompleto que deixa ao leitor a liberdade de o terminar como desejar. Como refere Ana Teresa Pereira, “Childerique (...) é uma daquelas mulheres a que ela mesma chama cariátides, comparando-as às figuras de pedra que sustentam uma casa” (*Id. Ibidem*). Todas as demais alusões ao conto são suscetíveis de diversas interpretações que invocam magia e escuridão. Por essa razão, “‘As cariátides’ é um conto inacabado. Mas como fala o silêncio quando fechamos o livro” (Pereira, 2002: 61).

“I desired dragons...” (páginas 63 - 65), texto cujo título, como a própria escritora refere na página 65, são palavras de Tolkien²⁰⁴: “‘I desired dragons with a profound desire’”, é uma narrativa admirável e primorosa na qual Ana Teresa Pereira, sem pudor de se repetir, proclama o seu mais profundo amor a alguns daqueles escritores sem os quais não conseguiria viver e “ao género do modo narrativo” (Reis e Lopes, 1987: 75) conto que considera como “narração pura” (Pereira, 2002: 65). Para a escritora, a “narração é algo da ordem da magia, e como diz Savater, do íntimo e do religioso” (*Id. Ibidem*). Por esse motivo, termina o texto fazendo uma promessa formal, à semelhança do escritor e filósofo espanhol, nascido no País Basco: “se alguma vez os contos desaparecerem da palavra e da memória dos homens, ‘prometo solenemente ressuscitar para voltar a contá-los’” (*Id. Ibidem*).

Deste modo, a autora de *O Ponto de Vista dos Demónios* e de *O Sentido da Neve* retorna, em “I desired Dragons”, aos livros de Truman Capote, especificamente aos que ele escreveu quando era ainda muito jovem, como, por exemplo, “a colectânea ‘A Árvore da Noite’”²⁰⁵ (Pereira, 2002: 64): “é a eles que volto sempre, com o mesmo encantamento (...) com o mesmo horror. Aquele horror que é bom, que reconhecemos, que vive dentro de nós” (*Id. Ibidem*). Relembra, igualmente, outro dos seus livros “preferidos”, “‘Infância Recuperada’²⁰⁶ de Fernando Savater” (*Id. Ibidem*). Embora, neste livro, o autor não fale de Truman Capote, escreve sobre “outros autores que [Ana Teresa Pereira começou] a amar muito cedo” (*Id. Ibidem*). Dá ênfase a Júlio Verne, Stevenson, Conan Doyle, John Dickson Carr, Tolkien e Borges.

²⁰⁴ Sir John Ronald Reuel **Tolkien** (1892 - 1973) é conhecido, internacionalmente, como autor das obras *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*.

²⁰⁵ *A Árvore da Noite e Outras Histórias* (1949).

²⁰⁶ *La infancia recuperada* (1976).

E muito ao jeito pereiriano, quase a terminar o texto, referencia a escritora inglesa Richmal Crompton, autora de uma série que foi um dos clássicos da literatura juvenil do século XX, cujo protagonista era William, “Guilherme Brown” (Pereira, 2002: 65), o parceiro de sempre de Ana Teresa Pereira, como a mesma afirma, acrescentando: “o meu companheiro de sempre, Guilherme Brown (a escritora chamava-se Richmal Crompton mas, como Savater, desconfio que ela não passava de uma invenção de Guilherme)” (*Id. Ibidem*).

“Com mil raios e coriscos” (páginas 67 a 69), prossegue as temáticas em torno daquele que constitui o fio condutor de toda a obra pereiriana numa constância persistente e obsessiva, como já assegurámos antes, finalizando o texto com a iteração da ideia suprema de felicidade que nos é dada pelos livros e pelos “bons escritores”:

E como é bom encontrar um escritor (um grande escritor) que nos faz sentir a felicidade dos primeiros livros, a que julgávamos perdida, nós que navegávamos em bibliotecas e mares (ou passávamos a vida a olhar para o mar), que bom encontrar um escritor que é ‘um dos nossos’. (Pereira, 2002: 69)

O texto gira em torno de uma analogia interessante entre os livros e o mar e constrói-se numa intrincada e dificilmente destrinchável teia de inter-relações e alusões, como, de resto, é prática usual em Ana Teresa Pereira.

Embora apareça, de início, a referência à personagem de banda desenhada Corto Maltese, criada por Hugo Pratt, o desígnio principal do texto é voltar a falar de um dos autores espanhóis contemporâneos mais lidos em todo o mundo, Arturo Pérez-Reverte²⁰⁷ e ao livro que, não sendo mencionado no texto com o título em português, é o impulsor do texto pereiriano, *O Cemitério dos Barcos sem Nome*²⁰⁸. É aquele sobre o qual divaga Ana Teresa Pereira, referindo-se às suas personagens, “Coy” (Pereira, 2002: 66, 67, 69) e à fatal “Tânger” (Soto) (Pereira, 2002: 68) e, de forma dispersa e matizada com outras menções, ao argumento, às homenagens que são feitas e às referências também aí presentes.

O argumento de *O Cemitério dos Barcos sem Nome* é simples, girando em torno de poucas personagens. A ação tem início num leilão, onde um marinheiro Coy assiste a uma disputada licitação, por um atlas antigo do século XVIII, entre uma bonita mulher e um

²⁰⁷ Já falámos deste escritor, mencionado num outro texto desta coletânea, referindo-nos ao livro *O Clube Dumas*, que Polanski transpôs para o cinema com o título de *A Nona Porta*.

²⁰⁸ Arturo Pérez-Reverte (2002), *O Cemitério dos Barcos Sem Nome*. Tradução de Helena Pitta. Porto: Asa.

homem mal-encarado. Tânger Soto acaba por vencer a licitação e Coy, irresistivelmente, segue-a e interessa-se por ela: “De todos os marinheiros sem barco que leram demasiados livros e viram demasiados filmes, tinha de encontrá-lo a ele. Quando a olhava, ele queria ser alto e bonito como Corto Maltese, aquele outro marinheiro (...)” (Pereira, 2002: 67).

A narrativa de *O Cemitério dos Barcos sem Nome* tem início em Barcelona, atravessa Espanha, prosseguindo em Madrid, Cádiz, Múrcia e na costa mediterrânica de Cartagena, terra natal de Pérez-Reverte. Tal como se se tratasse de uma viagem marítima, também o livro se divide em duas partes: os preparativos concebidos em terra e a vida no mar. Na segunda parte, há o fascínio do mar, o mergulho e a concretização do desejo.

Este livro homenageia o mar. Tal como nota o texto pereiriano “desde miúdo que só lia livros relacionados com o mar (‘el mar se parece a una biblioteca’) (Pereira, 2002: 67). Coy conta, na narrativa de Pérez-Reverte, a vida de marinheiro, as técnicas de navegação, os medos das tempestades, o respeito pelo oceano, a solidão, os navios, as viagens e os portos. Mas não é só a vida real que é narrada. Todos aqueles que, um dia, escreveram sobre o mar têm as suas referências: Conrad, Melville, Stevenson, Homero, Patrick O’Brien. No texto de Pérez-Reverte, nenhum foi esquecido, nem mesmo Hergé, com o inesquecível Tintin, que serviu até mais do que de mera inspiração, como também transparece no texto pereiriano: “Stevenson, Verne, Melville e depois Conrad” (*Id. Ibidem*); “(...) quando tinha dinheiro ia comprar um álbum de Hergé” (Pereira, 2002: 69).

Pérez-Reverte revela uma extraordinária mestria na arte de contar a história de *O Cemitério dos Barcos sem Nome*. A ação vai evoluindo de forma sólida, as personagens são verosímeis, há mistério que se desvenda de forma doseada e inteligente. Para o reforçar, Ana Teresa Pereira alude ao livro do autor pelo seu nome original “‘La carta Esférica’”²⁰⁹ (Pereira, 2002: 68). Refere-se a esta obra, que terá lido na língua original, chegando a mencionar a editora: “Alfaguara”²¹⁰, como sendo

²⁰⁹ “*La carta esférica* es la historia de un marino sin barco, desterrado del mar, a quien rescata una mujer que le devuelve a la aventura marina. Cartografía histórica, antiguos archivos, museos navales y buscadores de naufragios componen el argumento de *La carta esférica*. Toda la literatura náutica, desde Homero a Conrad y Melville, está explícita o implícita en las páginas de *La carta esférica*. Una novela en la que figuran las grandes obsesiones literarias de Arturo Pérez-Reverte: el enigma, la trama de misterio y la investigación histórica.” (Informação disponível em <<http://www.perezreverte.com/libro/43/la-carta-esferica/>>; consulta a 09/09/2012).

²¹⁰ Arturo Pérez-Reverte (2000), *La carta esférica*. Alfaguara. ISBN:978-84-204-7207-2, EAN:9788420472072. (Informação disponível em <<http://www.perezreverte.com/biografia/>>; consulta a 09/09/2012).

(...) um longo romance metafísico, que nos conta pela primeira vez as histórias mais velhas do mundo, a de Ulisses (o verdadeiro, não o homenzinho de Dublin) (...), a de Orson Welles e de Rita Hayworth em a ‘Dama de Xangai’. A música de Charlie Parker e o mar (...). (*Id. Ibidem*)

É sugerido no texto “Com mil raios e coriscos” que Tânger Soto condensa, em si, o saber e experiência das mulheres mediterrânicas que, durante séculos, deram vida às inúmeras civilizações que povoaram as margens do mar: “era todas as mulheres” (Pereira, 2002: 68). Analogamente, também Coy é a síntese de inúmeros heróis de romances, insistentemente mencionados.

“My Lady” (páginas 71 a 73) é Iris Murdoch a quem Ana Teresa Pereira consagra, como temos vindo a demonstrar ao longo do nosso trabalho, uma enorme veneração, quase uma forma de adoração, e sobre quem escreve numerosos textos e a quem dedica livros. Neste, começa, desde logo, por afirmar que “Como Sócrates, ela era uma especialista numa coisa: no amor” (Pereira, 2002: 71). Seguem-se referências com o intuito de formar, através de esboços que partem da leitura de obras diversas, a composição da imagem da escritora e filósofa irlandesa. O processo usado, neste texto como em outros, comprova a vasta cultura geral e literária, em particular, de Ana Teresa Pereira, baseada no conhecimento da vida e obra dos autores sobre quem escreve.

Inicia-se com a menção à opinião de Martin Amis sobre Iris Murdoch “que falava de uma aura de sexualidade que parecia envolvê-la (...)” (*Id. Ibidem*) e à de James Atlas, que a entrevistara uma vez e se recordava de “uma aura de santidade” (*Id. Ibidem*)²¹¹, declarações que podem ser confirmadas através dos excertos extraídos da entrevista mencionada em nota de rodapé:

FARNSWORTH: What were her main themes, Mr. Amis?

AMIS: **Her single main theme was love.** And I once - I reviewed many of her novels; I was very addicted to her novels. I said it’s as if, you know, in the world, she inhabits, the tap water contains love potions, or people creep around pouring love potions into each other’s ears. People fall terribly and irreversibly in love. And it’s

²¹¹ A entrevista, que Ana Teresa utiliza para redigir esta primeira parte do texto, intitula-se “Remembering Iris Murdoch”, foi realizada no dia 9 de fevereiro de 1999: “PBS *NewsHour* interview with Martin Amis and James Atlas, conducted the day after Iris Murdoch’s death. It begins with a brief biographical sketch of Murdoch by *NewsHour* reporter Elizabeth Farnsworth, who also conducts the Interview” (excerto da entrevista disponível em <http://www.martinamisweb.com/commentary_files/ma_irismurdoch.pdf>, consulta a 12/09/2012).

almost like a courtly love. It has its physicality, but it's much more a form of worship. That is the single, you know, the single value that she explored and what meant most to her. (...)

AMIS: (...) And I once won a rather meaningless sort of award, and there was a dinner for it, and Iris was there and kissed me on the mouth at the end of the evening, as she always does, and it was very pleasant. She was very - **she had a sexual aura**, despite her kind of Bohemian, almost tramp-like appearance on some occasions. (...)

JAMES ATLAS: Well, I remember her being an incredibly gentle person. She had (...) **she really did have a saintly aura about her**.

[Destaque nosso] (Informação disponível em <http://www.martinamisweb.com/commentary_files/ma_irismurdoch.pdf>, consulta a 12/09/2012)

O bosquejo prossegue com a recordação do retrato de Iris Murdoch, quadro pintado por Tom Phillips (entre 1984 - 1986), que “está na National Portrait Gallery em Londres” (Pereira, 2002: 71).²¹² Tom Phillips aludia, segundo o texto pereiriano a “uma aura, (...) uma presença luminosa” (*Id. Ibidem*), opinião que conseguimos comprovar com a leitura de um texto escrito pelo pintor, publicado no seu sítio oficial:

My original image of Iris was quickly formed. **She has a luminous presence** and the visual metaphor that my head created was of an electric light bulb in that gloomy corner, glowing, casting out darkness. **I suppose this is what people of a mystical bent call an ‘aura’.** [Destaque nosso] (Disponível em <http://www.tomphillips.co.uk/works/portraits/item/5456-iris-murdoch>, consulta a 11/09/2012)

Prossegue o retrato pereiriano de Iris Murdoch, ainda que realista, eivado do mais profundo assombro e admiração: “porque quando amo alguém as minhas mãos transformam-se nas de uma cega, e têm de sentir os traços do rosto, o calor...” (Pereira, 2002: 71), recordando a obra de Peter J. Conradi “‘Iris Murdoch: A Life’. Iris, deusa do arco-íris” (*Id. Ibidem*).²¹³ A partir do segundo parágrafo de “My Lady”, Ana Teresa Pereira reconta “a história” (*Id. Ibidem*) da escritora irlandesa a partir do livro de Conradi, no qual o autor revela o notável legado intelectual e cultural da filósofa e romancista. Descrevendo

²¹² Esta informação pode ser confirmada em <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw07718/Iris-Murdoch>>, consulta a 12/09/2012.

²¹³ Referência ao livro de Peter J. Conradi (2001), *Iris Murdoch: A Life*. W.W. Norton.

a sua vida pessoal com um detalhe excepcional, os seus dias de estudante em Oxford, as suas atividades comunistas, os seus primeiros “*affairs*” e o seu casamento com John Bayley, Conradi também interpreta com perícia as suas obras filosóficas e a restante produção literária com grande nitidez e discernimento. Iris Murdoch é-nos apresentada, por Conradi, como uma escritora que se imaginava herdeira de George Eliot, mas depois encontrou maior ligação com o realismo fantástico de Dostoievski, as suas obsessões, e o seu fascínio filosófico pela anarquia moral. Baseando-se em diversos diários, aliás referidos por Ana Teresa Pereira no texto que analisamos, “Iris anotara no seu diário” (Pereira, 2002: 73), bem como em centenas de entrevistas e milhares de cartas, Conradi escreveu uma biografia fascinante que é considerada como uma representação viva de uma das maiores escritoras do século XX.²¹⁴

No texto pereiriano, dá-se realce à infância: “No princípio é a história de uma princesa de contos de fadas” (Pereira, 2002: 71); à sua beleza: “muito bonita com enormes olhos azuis, cabelo louro pelos ombros e um sotaque irlandês irresistível” (Pereira, 2002: 72) e à peculiar maneira de ser de Iris Murdoch, destacando, essencialmente, os seus relacionamentos amorosos: “estava frequentemente apaixonada por mais de uma pessoa, e mantinha relações com muitas ao mesmo tempo” (Pereira, 2002: 71 - 72); ““eu experimentei tudo, o que não quer dizer que tenha compreendido tudo”” (Pereira, 2002: 73). Destarte, são nomeados Arnoldo Momigliano, Franz Steiner, Elias Canetti, seus amantes, e John Bayley, com quem casou, mas que, para Ana Teresa Pereira, “não merece mais palavras”. (Pereira, 2002: 72). Recorde-se que a escritora portuguesa sempre demonstrou, em mais do que um momento de escrita, não nutrir simpatia por John Bayley.

A parte mais sublime desta “crónica literária” concentra-se nos dois últimos parágrafos da mesma nos quais Ana Teresa Pereira afirma que Iris “criou um mundo em que as personagens eram aspetos de si própria” (Pereira, 2002: 73); que os “seus romances falam de amor, de poder, da vida como uma peregrinação espiritual” (*Id. Ibidem*) e, acima de tudo, que embora Iris afirmasse que ““não jogava na primeira linha’ como Henry James ou Dostoievski”, Ana Teresa Pereira proclama, perentoriamente, que isso não é verdade porque “livros como ‘The Sea, The Sea’, ‘The God Apprentice’, ‘The Message to the Planet’, ‘The Sacred and Profane Love Machine’ estão nessa primeira linha” (*Id. Ibidem*).

²¹⁴ Estas informações são uma síntese das contidas em artigos e textos, em particular no artigo intitulado “*Iris Murdoch: A Life* by Peter J Conradi”, saído em 8 de setembro de 2001, no jornal *The Guardian* (disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/08/irismurdoch>>; consulta a 12/09/2012).

Que melhor forma para homenagear, uma vez mais, uma das escritoras que mais ama do que compará-la àqueles que são dois dos nomes maiores da literatura universal e, também, duas das referências fundamentais da sua própria obra?

“É estranho que nunca nos tenhamos encontrado. Afinal vivemos no mesmo lugar: uma infinita biblioteca de livros ingleses” (Pereira, 2002: 75) são as frases que dão início ao enigmático texto “O tigre” (páginas 75 a 77), tão nebuloso como aqueles a que se refere Ana Teresa Pereira, quando regressa ao universo fantástico de Jorge Luis Borges.

Começa por transpor-nos, através da sua leitura muito singular, para o mundo do originalíssimo escritor, poeta e ensaísta argentino, aludindo especificamente, no seu jeito imbricado, a dois contos de *O jardim dos caminhos que se bifurcam* (1941), de uma das suas obras mais importantes *Ficções* (1944): “*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*” e “*Pierre Menard, autor de Quixote*” (Borges, 1998: Vol. I, 447 - 467), afirmando ter sido este último o primeiro que leu: “o primeiro conto dele que li foi o primeiro que escreveu, a história desse Pierre Menard que dedicou a vida a escrever o ‘Quixote’” (Pereira, 2002: 75). Contudo, a passagem imediatamente seguinte pode deixar confuso o leitor menos conhecedor da obra de Ana Teresa Pereira e de Jorge Luis Borges. A parte inicial tem um profundo significado na obra pereiriana, como tentaremos demonstrar mais adiante no nosso trabalho ao analisarmos os livros *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*: “esta obra [Pierre Menard, autor do *Quixote* parece] (repetir um livro preexistente) (...) foi a mais importante mas não a única” (*Id. Ibidem*) remete-nos para esse assombroso exercício literário que aponta para o que Ana Teresa Pereira parece fazer, mas efetivamente não faz, nos livros mencionados, embora parta de obras preexistentes para escrever uma nova história alterando, por exemplo, a perspetiva.

A escritora confunde o leitor quando afirma “ele talvez tenha escrito o conto ‘Pierre Menard, autor do Quixote’, como aquele misterioso *Nîmes, 1939* no final parece sugerir.” (*Id. Ibidem*). Ana Teresa Pereira está, efetivamente, a referir-se ao texto que Borges dedica a Silvina Ocampo (1903 - 1993), escritora argentina e esposa de Adolfo Bioy Casares, escrito em *Nîmes* e datado de 1939 (Borges, 1998: Vol.I, 460 – 467).

Como afirma Alexandra Silveira Campos, no artigo intitulado “A Máscara Vazia: um comentário sobre ‘Pierre Menard, autor del Quijote’”, este

é o terceiro conto do livro ‘Ficciones’ que foi publicado por Jorge Luis Borges, em Buenos Aires, em 1944. Com esta obra Borges ganhou o ‘Grande Prêmio de Honra da Sociedade Argentina de

Escritores’ e nela estão alguns dos contos mais importantes de sua carreira literária, tais como, ‘La Biblioteca de Babel’ e ‘El Jardín de Los Senderos que se Bifurcan’. [sic] (2008: s.p.)

Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Borges analisa a “obra *visível* de Menard” (Borges, 1998: Vol. I, 460), e a obra a que se refere no título “Quem insinuar que Menard dedicou a sua vida a escrever um *Quixote* contemporâneo, calunia a sua brilhante memória. Não queria compor outro Quixote – o que é fácil -, mas ‘o’ Quixote” (Borges, 1998: 462). A própria referência feita, no texto pereiriano, “aos cadernos quadriculados, as páginas cheias de anotações” (Pereira, 2002: 75) surge, em nota de rodapé no texto de Borges:

Lembro-me dos seus cadernos quadriculados, das suas negras rasuras, dos seus peculiares símbolos tipográficos e da sua letra de insecto. Ao pôr do Sol gostava de sair a passear pelos arredores de Nîmes, costumava levar consigo um caderno E fazer uma alegre fogueira. [sic] (Borges, 1998: 466)

Repare-se que a intenção de Borges ao escrever este conto, no formato de um texto de crítica literária sobre uma figura puramente ficcional, apresentada como um escritor francês do século XX, é realmente crítica literária, usando, todavia, a ficção, a ironia e o humor. Como realça Alexandra Campos,

O conto sobre Pierre Menard parece ter o desejo de tocar em dois extremos, a questão da intenção e a questão da recepção do fenómeno literário. Trata-se aqui, por estranho que pareça, não do texto, mas dos seus extremos. Trata-se do emissor e do receptor. Trata-se da criação de um personagem que é inventado por todo texto: o autor; e de outro personagem desejado por todo texto: o leitor.

Uma das leituras possíveis do conto, talvez uma das mais ingênuas, nos levaria a crer que Borges tem a intenção – ou a má intenção – de ocultar o autor. Ou dito de outra forma, tem a intenção de suprimir a importância da figura do autor. Mas, sua tarefa é um pouco mais complicada, pois não tem que matar e apagar os vestígios de um só, porém de três autores que estão em níveis diferentes: Menard, Cervantes e, ele mesmo, Borges.

(...)

A propósito de todas as conjecturas a respeito da discussão que há no conto acerca das questões sobre a importância da crítica, da recepção de um texto ou da história da literatura, a nós parece mais importante uma pergunta: Borges – o Borges dentro do Borges – crê verdadeiramente que Menard tenha conseguido realizar seu

intento? Porque se a resposta for afirmativa, Borges também conseguiu então realizar o seu: matar um autor, matar ‘o’ autor. Revelar, por fim, ao mundo todo, que não há ninguém por trás da máscara. (Campos, 2008: s.p.)

Foi exatamente “Menard” que conduziu Ana Teresa Pereira “aos territórios familiares de ‘Tlon, Uqbar, Orbis Tertius’” [sic] (Pereira, 2002: 75). O texto pereiriano apropria-se de excertos do de Borges a propósito das investigações feitas pelo escritor argentino e seu amigo, Adolfo Bioy Casares (1914 - 1999), sobre a existência de Uqbar, por exemplo. Compare-se, a título de exemplo, a menção às enciclopédias e a outras obras mencionadas em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “*Anglo-American Cyclopaedia*... Entrou e consultou o volume da XLVI.” (Borges, 1998: Vol. I, 449); “(procurei inutilmente em livrarias escuras, o volume da XLVI da *Anglo-American Cyclopaedia*, comprei uma edição de 1908 de ‘New Arabian Nights’...); “percorri o jardim dos caminhos que se bifurcam (...)” (Pereira, 2002: 75 - 76).

Através da fantasia e da ficção especulativa, os contos de “Os jardins dos caminhos que se bifurcam” exploram, também, diversas questões e temas literários e filosóficos. As narrativas jogam similarmente com o tema do amor pelos livros, em geral, e por enciclopédias e atlas, em particular (livros que são, em si mesmos, um mundo). Como muitas das obras de Borges, *Ficções* desafia os limites entre ficção e não-ficção. Menciona muitos seres históricos reais (o próprio Borges, o amigo Bioy Casares, Thomas de Quincey, entre outros), mas, frequentemente, atribui-lhes aspetos ficcionais. A história também abrange muitas personagens ficcionais e outras cuja existência pode ser colocada em questão.

Por todas essas razões e muitas outras, Borges teve e tem uma enormíssima influência em Ana Teresa Pereira, sendo um dos escritores de eleição e uma referência constante da obra pereiriana, como já pudemos demonstrar. Com ele aprendeu aspetos essenciais que a marcaram para sempre, como lista no texto:

1. “que é inútil escrever romances de quinhentas páginas quando podemos escrever notas sobre livros imaginários ou escritores que não existem” (Pereira, 2002: 76). Vejamos o que refere Borges no Prólogo de *O jardim dos Caminhos que se bifurcam*:

(...) desvario laborioso e empobrecedor é o de escrever vastos livros; o de espriar por quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. (...) eu preferi a escrita de livros imaginários (Borges, 1998: 445);

2. “que toda a arte é ficção” (Pereira, 2002: 76);
3. “que todos os livros devem escrever-se sozinhos (‘Art happens’, dizia Whistler)” (*Id. Ibidem*);²¹⁵
4. “que todos os paraísos são paraísos perdidos” (*Id. Ibidem*);
5. “que num labirinto se deve virar sempre à esquerda” (*Id. Ibidem*).

E as referências a Borges e a Bioy Casares continuam para Ana Teresa Pereira retornar, repetidamente, à obra de Iris Murdoch, *The Good Apprentice*, declarando: “(nunca fiz nada nesta vida além de subir as escadas desta torre)” (Pereira, 2002: 77). Termina dizendo: “Mas como Borges, eu não me importo” (*Id. Ibidem*). Borges que afirmava, no prólogo de *Ouro dos Tigres* (1972), e Ana Teresa Pereira demonstra seguir-lhe as pegadas ao longo da sua obra:

No princípio dos tempos, tão dócil à vaga especulação e às inapeláveis cosmogonias, não terá havido coisas poéticas ou prosaicas. Tudo seria um tanto mágico.

(...)

O meu leitor poderá notar em algumas páginas a preocupação filosófica. Tem-me acompanhado desde criança, quando o meu pai me revelou, com a ajuda de um tabuleiro de xadrez (...) a corrida de Aquiles e da tartaruga.

Quanto a influências que se podem detectar (...). Em primeiro lugar, os escritores que prefiro (...); depois, os que já li e repito; depois, os que nunca li mas estão em mim. (Borges, 1998: Vol. II, 463)

Talvez por estas razões, Jorge Luis Borges e a sua obra sejam, para Ana Teresa Pereira, “o Zahir”. Segundo Borges, a ideia do Zahir vem da tradição islâmica, e estima-se que surgiu por volta do século XVIII, como refere no conto “O Zahir” (Borges, 1998: Vol. II, pp. 610 - 616) de *O Aleph* (1949): “Em Buenos Aires, o Zahir é uma moeda comum de vinte centavos (...), em árabe quer dizer evidente, visível (...) ‘os seres ou coisa que têm a terrível virtude de ser inolvidáveis’” (Borges, 1998: Vol. II, 614).

Finalmente, igualmente neste texto de Borges, pensamos encontrar a justificação para o ambíguo título do texto de Ana Teresa Pereira, “O tigre”. Explica Borges: “Por

²¹⁵ Como referiu Roger Chartier “Uma leitura como esta, certamente, não esgota de modo algum a força poética do texto de Borges, mas talvez seja fiel ao que escreveu num prólogo a *Macbeth*: ‘Art happens’ (A arte acontece) declarou Whistler, mas a consciência de que nunca acabaremos de decifrar o mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que o fizeram possível” (CHARTIER, 1999: 205).

1832, Taylor ouviu nos arrabaldes de Bhuj a estranha locução ‘ter visto o Tigre’ (...) para significar a loucura ou a santidade. Disseram-lhe que a referência era a um tigre mágico, que foi a perdição de quantos o viram mesmo de muito longe, pois todos continuaram a pensar nele até ao fim dos seus dias” (Borges, 1998: Vol. II, 614).

“Porque só eu vou morrer” (páginas 79 a 81) é dedicado ao escritor e dramaturgo francês Jean Genet (1910 - 1986)²¹⁶. O texto começa com uma declaração de profunda simpatia por parte de Ana Teresa Pereira, quando afirma: “Sinto muito a sua falta” (Pereira, 2002: 79). Segue-se uma descrição de Genet, baseada na última entrevista que deu, no verão de 1985, “no segundo canal da BBC” (*Id. Ibidem*), a qual pode ser acedida e visualizada através de um curto filme disponível no *Youtube*.²¹⁷ Para além da descrição física de Genet, das suas reações durante a entrevista, e de alguns dos seus gostos, existem menções, ainda que não completamente explícitas, a alguns aspetos que marcaram profundamente a vida atribulada deste reconhecido escritor que foi acarinhado por nomes tão importantes como Jean-Paul Sartre, André Gide e Jean Cocteau. Algumas referências dizem respeito àqueles que foram os grandes problemas existenciais de Jean Genet e que acabam por assomar na sua autobiografia, publicada, em 1949, com o título *Journal De Voleur*. A obra deixava transparecer, essencialmente, as problemáticas interiores da cleptomania, “foi também nessa altura que começou a roubar” (*Id. Ibidem*); da homossexualidade, “Em toda a sua vida só se interessou por quatro mulheres, a Santíssima Virgem, Joana D’Arc, Maria Antonieta e Mme Curie, mas descobriu o amor com duzentos rapazes” (*Id. Ibidem*) e o consumo de drogas. Este livro teve continuação com o aparecimento de *Un Captif Amoureux* (1986).

O texto pereiriano prossegue divagando sobre a complexa problemática da santidade e dos santos vindo a concluir-se com uma acutilante afirmação sobre Genet: “acredito na sua santidade; num mundo sem deus cada um tem os santos que merece” (Pereira, 2002: 81).

Como é manifesto, a abordagem feita a partir da afirmação da escritora e filósofa francesa Simone Weil (1909 - 1943), “é necessária uma nova santidade” (Pereira, 2002:

²¹⁶ Jean Genet. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003 - 2012. (Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$jean-genet>](http://www.infopedia.pt/$jean-genet), consulta a 17/09/2012).

²¹⁷ Parte da entrevista pode ser visualizada em <http://www.youtube.com/watch?v=uErIxrSX8YI>, visualização a 17/07/2012.

80), tem toda a marca e interpretação de Ana Teresa Pereira, se nos recordarmos, comparativamente, de toda a mística de Weil e da dos vários textos pereirianos.

A escritora nascida no Funchal confessa nada perceber sobre santos, mas faz uma listagem interessante na qual se refere a alguns dos santos que, por um motivo concreto, lhe interessam (já mencionados clara ou subrepticamente noutros textos pereirianos):

São Paulo interessa-me por causa de algumas palavras, e em inglês ‘to speak with tongues’, ‘when I was a child, I thought as child...’, S. Francisco era um vagabundo, e um mendigo, e amava os animais, S. João da Cruz porque inspirou a Fitzgerald uma das minhas frases preferidas. (*Id. Ibidem*)

Na realidade, os “santos” de Ana Teresa Pereira “são feitos de outra matéria” (*Id. Ibidem*). Eles são, também, como transparece do texto (enfim, de toda a sua obra), os escritores e os filósofos (Truman Capote, Nietzsche, Genet, Mishima Yukio, Sartre e outros).

O texto termina combinando aspetos reais da vida de Genet, os seus gostos, a forma como escrevia sobre diversos temas, o modo como olhava o mundo, “Gosto da ‘atenção’ (mais uma vez Simone Weil) como olha o mundo (‘os quadros’)” (*Id. Ibidem*), com outros que são interpretação de Ana Teresa Pereira, “imagino-o deitado na erva (...) escrevendo numa cela (...)” (Pereira, 2002: 81). Referencia, ainda, dois livros do escritor: “‘O Funâmbulo’” e “‘O Condenado à Morte’ (‘pode o campanário dobrar **porque só eu vou morrer**²¹⁸)” (*Id. Ibidem*).

“O primeiro amor” (páginas 83 a 85) tem início com a referência às mãos do misterioso e lúgubre Harry Powell, personagem do filme de Charles Laughton²¹⁹, *The Night of the Hunter* (1955), já abordado no capítulo I, quando se recorda uma entrevista dada pela autora na qual afirma: “eu seria outra pessoa se não tivesse visto *The Night of the Hunter, Gaslight*, quando era criança” (Xavier, 2008: 30).

Para reforçar a ideia de que existem pessoas extremamente assustadoras, recorda os dedos do terrível criminoso que tinha tatuado as palavras “*Love, Hate*” (Pereira, 2002: 83), uma na mão direita, outra na mão esquerda. Consecutivamente, a escritora aproxima a

²¹⁸ Destaque nosso. Este é o título do artigo em análise.

²¹⁹ Charles Laughton foi escritor, tendo realizado um único filme *The Night of The Hunter*, tema do texto “O primeiro amor”. Penso que será importante referir que Laughton foi também e essencialmente ator e roteirista cinematográfico (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0001452/bio>>, consulta a 23/09/2012).

história de *The Night of the Hunter* à de “‘The Turn of the Screw’” e ao filme “‘The Others’ de Alejandro Amenábar”²²⁰ (*Id. Ibidem*), precisando que John e Pearl, Miles e Flora e Anne e Nicholas “são uma criança dividida em duas, num mundo demasiado grande, demasiado escuro, numa história que tem a realidade dos pesadelos, aquela de que somos feitos” (*Id. Ibidem*). Continua referindo-se a uma outra personagem de *The Night of the Hunter*, Lilliam Gish e ao enredo do filme para afirmar, desorientando inicialmente o leitor, que tudo pode não passar de “uma história que Lilliam Gish conta às crianças numa véspera de Natal, numa noite gelada” (*Id. Ibidem*). Essa história é, na narrativa pereiriana, a sinopse do filme de Charles Laughton nos seus pormenores mais assustadores e simbólicos.

O último parágrafo começa por lembrar o autor do livro “‘The Night of the Hunter’, Davis Grubb” (Pereira, 2002: 84). Ana Teresa Pereira alude a Davis Grubb (1919 - 1980), “(que bem fala dos nevoeiros matinais, da neve que derrete nos telhados, dos barcos)” (*Id. Ibidem*) e menciona alguns dos seus livros, como, por exemplo, “‘Ancient Lights’” (*Id. Ibidem*), publicado postumamente em 1982.

Depois, retorna ao filme *A Sombra do Caçador*, dizendo que “foi o único filme realizado por Charles Laughton, [no qual] Robert Mitchum interpreta o seu papel mais inquietante, (...). Acho que ficou sempre nele um pouco de Harry Powell, fazendo nascer sombras nas paredes” (*Id. Ibidem*). O parágrafo continua ininterrupto com a interpretação pereiriana do filme, daquelas que foram, para a escritora, as cenas mais marcantes e com a declaração de que a história de *The Night of the Hunter* a marcou desde a infância: “Lembro-me dele nos meus pesadelos, desde sempre, quando tinha a idade de Pearl, talvez. E ainda me lembro de como o amei” (Pereira, 2002: 85). Podemos interrogar-nos, terá sido esse “o primeiro amor” da escritora, como insinua o título do texto?

Os textos de Ana Teresa Pereira são, habitualmente, intrincados e só uma leitura e hermenêutica atentas poderão permitir que os entendamos, embora somente em parte. No caso da análise que realizamos ao livro *O Ponto de Vista dos Demónios*, ajuda-nos o facto de sabermos que se trata de uma coletânea de textos em que a autora escreve sobre os seus maiores interesses e afeições, sobre aquelas que são, como podemos afirmar, baseando-nos

²²⁰ Jovem realizador espanhol (n. 1972) que já fez filmes como *Abre los Ojos* (1997) e *The Others* (2001), o seu primeiro filme em língua inglesa (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0024622/bio>>, consulta a 30/07/2012).

na obra e nas próprias palavras da escritora, duas das intrínsecas e mais íntimas temáticas que marcam a sua existência e a sua obra literária: os livros e os filmes.

A complexidade da análise retorna em “O sonho do Caliban” (páginas 87 a 89). O texto inicia-se com uma estranha e crua citação: “‘Apenas uma palavra dita e sentida. Amo-a. Absolutamente sem esperança. Ele disse-a como poderia ter dito, tenho cancro. A sua história de fadas’” (Pereira, 2002: 87). Este excerto abre o caminho para Ana Teresa Pereira escrever sobre o filme, realizado por William Wyler²²¹, em 1965, intitulado *The Collector* (no Brasil o filme é traduzido para *O Colecionador* e, em Portugal, para *O Obcecado*, vocábulos usados por Ana Teresa Pereira no texto²²²) e baseado no livro homónimo do escritor e ensaísta John Fowles do qual existe uma referência na página 88 do texto pereiriano em estudo: “Na primeira parte do livro (‘O Coleccionador’ de John Fowles, Caminho Policial²²³).”

Reiteradamente, ao escrever sobre o filme, existe a nítida indistinção na referência aos atores e às personagens:

Há uma rapariga muito bonita (Samantha Eggar no filme (...) ela chama-se Miranda como na ‘Tempestade’, há um rapaz que se chama Ferdinando (na verdade Frederik (...), e é um monstro, Caliban (nunca vi olhos mais assustadores do que os de Terence Stamp em ‘O Obcecado’ de William Wyler). (*Id. Ibidem*)

Logo de imediato, Ana Teresa Pereira apresenta-nos, numa súmula, a sua leitura desse “estranho conto de fadas” (*Id. Ibidem*).

Atente-se que, na citação que anteriormente transcrevemos, assoma Samantha Eggar, a atriz que desempenha o papel de Miranda, a protagonista do filme, vítima de Frederik, representado por Terence Stamp, e, ainda, a alusão àquela que é considerada, tradicionalmente, como a derradeira peça de William Shakespeare, na qual existe uma personagem igualmente chamada Miranda (filha de Próspero), uma outra com o nome de Ferdinando (Filho do Rei de Nápoles) e um escravo selvagem e deformado com o nome de

²²¹ William Wyler (1902 - 1981). In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003 - 2012. (Disponível na [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$william-wyler>](http://www.infopedia.pt/$william-wyler), consulta a 23/09/2012).

²²² Vejam-se as páginas 87, 88 e 89. Sobre o filme, podem consultar-se várias páginas do IMDB - The Internet Movie Database (<<http://www.imdb.com/title/tt0059043/>>, consultas a 23/07/2012).

²²³ COLECÇÃO “CAMINHO POLICIAL” – edição Editora Caminho (1984/1985/1986/1987/1988/1989/1998); Nº. 090 – O COLECCIONADOR, de John Fowles (Disponível para compra em <<http://alfarrabistas-dos-policiais.blogspot.pt/>>, consulta a 24/07/2012).

Caliban, todas estas mencionadas no texto pereiriano, através do estabelecimento de inter-relacionamentos literários.

Como é hábito, irrompe a síntese do filme, desse “estranho conto de fadas” (*Id. Ibidem*), como lhe chama Ana Teresa Pereira, e depois, também a leitura pereiriana do livro de John Fowles, escrevendo sobre a primeira e a segunda parte da narrativa. A escritora considera o colecionador de borboletas como o/um Caliban que sequestra a bela Miranda a quem “aterroriza e (...) fascina” (Pereira, 2002: 88), porque “ele é um homem comum em tudo o que tem de pior, só não é comum numa coisa, no seu amor por ela, essa é a sua doença, e o seu conto de fadas” (*Id. Ibidem*). Afirma, ainda, a dado momento, que “os Calibans odeiam os que não são como eles (...)” (*Id. Ibidem*) e, depois, na página 89: “mesmo Próspero, que tinha caridade pelo seu Caliban, sabia que ele era cruel.”

Ao comparar a disforme figura de *A Tempestade*, de Shakespeare, com a terrífica personagem do livro de John Fowles, Ana Teresa Pereira mostra que a fascinante e ambígua criação literária de Shakespeare teve histórias e metamorfoses extremamente diversificadas ao longo dos tempos até ao momento presente, onde ainda hoje existe sob as mais diversas formas: “Próspero afundou os seus livros, Miranda morreu e o sonho do Caliban realizou-se: o mundo está povoado de Calibans” (Pereira, 2002: 89).

Já recordado na obra pereiriana, Francisco González Ledesma retorna em “Recorda-me ao morrer” (páginas 91 a 93), pois este prolífico jornalista e escritor catalão é, sem dúvida, igualmente uma referência crucial para Ana Teresa Pereira: “Quanto a Silver Kane, esse foi uma sombra na minha vida. O meu mundo seria diferente sem as imagens que ele lá deixou” (Pereira, 2002: 92 - 93). Este aspeto é reforçado no último parágrafo do texto, quando cita Savater: “E, citando Fernando Savater, ‘que me perdoem os que desde miúdos só leram Proust e Thomas Mann’” (Pereira, 2002: 93).

Francisco González Ledesma escreveu sob diversos pseudónimos dos quais destacamos, na presente análise, Silver Kane, pois é aquele a que se refere o texto pereiriano. Recordemos o que expõe Javier Sánchez Zapatero, em 2008, a propósito de Ledesma e de *Recuérdame al morir*:

Con 81 años y una extensa obra periodística y novelesca a sus espaldas, Francisco González Ledesma vuelve al primer plano de la actualidad gracias a la concesión del Premio Internacional de Novela Negra RBA a su novela *Un aroma de barrio* y a la reedición, en la recopilación *Recuérdame al morir*, de varias de las ‘novelas de quiosco’ que escribió durante la dictadura bajo el

pseudónimo de Silver Kane. Además de evidenciar la actividad de un autor que, tras ejercer la abogacía y ser jefe de prensa en el diario ‘La Vanguardia’, lleva años dedicándose de forma exclusiva a la literatura, la doble vuelta de González Ledesma a los estantes de novedades de las librerías pone de manifiesto la ambivalencia de su obra.

(...)

Recuérdame al morir recopila cuatro de los centenares de novelas que Ledesma editó durante la dictadura bajo el pseudónimo de Silver Kane: ‘Recuérdame al morir’, ‘Yo, el asesino’, ‘Millones de lucecitas’ y ‘El asesino de las doce en punto’. Escritas con un ritmo ágil tremendamente deudor del uso del diálogo, las novelas enganchan gracias a la facilidad de su lectura y a la adecuación en ella de diversos trucos folletinescos que hacen mantener vigente los mecanismos de intriga. Ambientados en exóticos y escenarios urbanos -el franquismo impedía que los marcos espaciales de estas novelas fueran nacionales, pues eso hubiera supuesto admitir que un estado policial como el suyo podía dar cabida a crímenes y a delitos-, los cuatro títulos que forman la recopilación utilizan mecanismos estereotipados del género pero intentan distinguirse de la tradición de novela popular de la que parten gracias a la inclusión del tradicional tono poético y melancólico de Ledesma que, aún oculto bajo el nombre de Silver Kane, no perdió jamás sus señas de identidad como escritor. (Zapatero, 2008: s.p)

O texto “Recorda-me ao morrer” começa com uma sinopse do livro de Silver Kane, gerando-se, de início, alguma confusão porque *Recuérdame al morir*, como desvenda Ana Teresa Pereira no segundo parágrafo, “é a única novela que conheço em que o herói tem o nome (pseudónimo) do autor, Silver Kane.” (Pereira, 2002: 91). Para a autora, ““Recorda-me ao morrer’ (...) é um dos seus livros mais bem construídos, mais acabados, mais irónicos” (*Id. Ibidem*).

O terceiro parágrafo é dedicado a percorrer alguns dados da biografia de Francisco González Ledesma, destacando os tempos difíceis que viveu, algumas das suas obras, os prémios que ganhou e as razões que o levaram, como a muitos outros, a refugiar-se na Literatura, particularmente na “literatura popular, em especial no género policial e no *western*” (Pereira, 2002: 92), subgéneros literários tão apreciados por Ana Teresa Pereira, como já tivemos oportunidade de abordar noutros momentos deste nosso estudo.

“És a terra e a morte” (páginas 95 a 97) é mais um belíssimo e extremamente bem escrito texto de Ana Teresa Pereira sobre as suas afeições e obsessões. Discorre para nos levar à obra de John Dickson Carr (recordem-se as referências feitas ao autor na entrevista

dada, em 2008, a Leonor Xavier, mencionadas no capítulo I desta tese, e as menções que surgem em *A Neve*, por exemplo).²²⁴

Para a escritora, “John Dickson Carr (...) é um dos melhores escritores policiais de sempre, um mestre do ‘crime em quarto fechado’, (...). A atmosfera dos seus livros é pesada e inquietante (...), os enredos oscilam entre o enigma puro e o fantástico (...)” (Pereira, 2002: 95 - 96). O trecho desenvolve-se apontando alguns dos livros de Carr sobre os quais se tecem considerações de cariz literário (o enredo, por exemplo), não descurando a escritora brindar-nos com a interpretação que faz dos mesmos: assomam, deste modo, *He Who Whispers* (1946), que “é uma história de vampiros” (Pereira, 2002: 95), *Os Três Ataúdes* (*The Hollow Man/The Three Coffins* – 1935), *Os Crimes do Unicórnio* (*The Unicorn Murders* – 1935 – escrito sob o pseudónimo de Carter Dickson) e o *Enigma da Cripta* (*The Burning Court* – 1937) a que dá um destaque especial.

Assim, o segundo parágrafo é dedicado ao *Enigma da Cripta* que, tal como *Os Crimes do Unicórnio*, “têm duas soluções, uma racional e uma fantástica” (Pereira, 2002: 96). Aí encontramos a sinopse do livro e, em particular, considerações sobre a personagem Marie Stevens “descendente de uma família de feiticeiras e envenenadoras” (*Id. Ibidem*) e “uma das personagens mais perturbadoras” (*Id. Ibidem*) das narrativas de Dickson Carr. A respeito desta personagem, afirma-se no texto que “A figura da feiticeira, da mulher bela com uma forte carga erótica e poderes obscuros, aparece em vários livros de John Dickson Carr” (Pereira, 2002: 97). Recordemos que o mesmo sucede na obra de Ana Teresa Pereira.

No último parágrafo, a escritora tece considerações acerca das feiticeiras, a partir da opinião de “Michelet” (*Id. Ibidem*), que supomos ser o historiador francês Jules Michelet (1798 - 1874), conhecido pela sua monumental *Histoire de France* (1833 - 67). Michelet escreveu também “*La Sorcière* (1862), an apology for witches considered as godforsaken souls, victims of the antinatural interdictions of the church” (informação disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/380015/Jules-Michelet>>, consulta a 20/07/2012). É a este livro que Ana Teresa Pereira se deve estar a referir e do qual sumaria o conteúdo, com o qual concorda, para declarar que “Há mulheres que têm uma ligação

²²⁴ Recorde-se que John Dickson Carr (1906 - 1977) foi um autor americano de histórias de detetives, que também publicou sob os pseudónimos de Carter Dickson, Carr Dickson e Roger Fairbairn. Porém, neste texto, Ana Teresa Pereira não dá importância a esse facto, mencionando, no entanto, um livro escrito sob um desses pseudónimos.

íntima com a natureza, elas falam com as plantas e com os animais, e por vezes até escrevem livros (Marguerite Duras)” (Pereira, 2002: 97).

A leitura de “És a terra e a morte” leva-nos a confirmar uma ideia obsessiva que perpassa essencialmente os primeiros livros da obra pereiriana, mas também alguns livros mais recentes, a de que os escritores, as escritoras em particular, são seres peculiares: “Uma mulher ligada à natureza encontra em si a noite ctoniana²²⁵, ela não precisa de ser nada, ela já é desde sempre” (*Id. Ibidem*).

Sub-reptícia, mas conscientemente, Ana Teresa Pereira conduziu o seu texto para nos colocar em palavras claras uma convicção que as suas narrativas vêm mostrando: as mulheres são seres especiais, muito mais quando são escritoras também. Todavia, assegura “quando descobrimos isso tornamo-nos muito sozinhas, e ficamos cheias de medo” (*Id. Ibidem*). Consideramos haver, também, nestas palavras, uma forte componente autobiográfica.

“*Sei la terra e la morte...*” (*Id. Ibidem*) é a forma como termina o texto e é o título do poema do romancista, poeta italiano, crítico literário e tradutor Cesare Pavese (1908 - 1950) no qual se inspirou Ana Teresa Pereira para o título deste seu texto, como se confirma através da citação seguinte:

Sei la terra e la morte.

La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dall'alba.
Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni

²²⁵ De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Cheerbrant, Ctoniana “a terra no seu aspecto interno e obscuro. (...) O aspecto ctoniano do inconsciente abrange tudo o que este pode fazer temer, devido ao seu carácter oculto, imprevisto, súbito, violento, quase irresistível (...). O aspecto nocturno da esposa, da mãe, do antro” (p. 251).

movimenti singuiti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.

Sei la terra e la morte. [Destaque nosso] (Disponível em <<http://www.poesieracconti.it/poesie/a/cesare-pavese/sei-la-terra-e-la-morte>>, consulta a 25/07/2012)²²⁶

Esta antologia de textos de Ana Teresa Pereira, que termina com “As montanhas e os rios” (páginas 99 a 101) é, e afirmamos correndo o risco de nos repetirmos, um conjunto de textos de uma beleza extrema porquanto, de uma forma extraordinária e revelando uma enorme erudição cultural, nos revela o mais profundo da alma da autora, aquela que é a razão da sua existência: a escrita. Por essa razão, esta excecional escritora nascida na Ilha da Madeira cita, no último parágrafo do texto, uma frase de “Acasto” (Pereira, 2002: 101)²²⁷, “a linguagem viaja com a alma”, e declara: “Eu não acredito que haja literatura quando não há alma, não acredito que haja literatura quando não há amor” (*Id. Ibidem*). Assim, ela coloca todo o seu génio no que escreve e declara o seu amor aos livros e aos escritores que mais admira, aos filmes e aos realizadores de cinema, aos pintores e seus quadros, aos compositores e suas músicas.

Embora acabe por fazer outras referências, são de novo Henry James e Iris Murdoch os autores a que recorre para reforçar o conceito que acima já citámos: “Eu não acredito que haja literatura quando não há alma, não acredito que haja literatura quando não há amor” (*Id. Ibidem*).

O texto inicia-se com reflexões sobre o filme “A Versão Browning” (Pereira, 2002: 99), título original *The Browning Version*, realizado por Mike Figgis em 1994 (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0109340/plotsummary>>, consulta a 20/07/2012), espelhando a consideração que a escritora sente pelo idoso e amargurado

²²⁶ Cesare Pavese (1990), *O Vício Absurdo*. Tradução de Rui Caeiro, &etc.: “És a terra e a morte. / A tua estação é a treva / e o silêncio. Não há coisa / que viva mais do que tu /afastada da manhã. / Quando pareces despertar / toda tu és dor, / está-te no olhar e no sangue / mas não a sentes. Vives / como vive uma pedra, / como a terra dura. / E há sonhos que te vestem, / movimentos, soluços / que ignoras. A dor / Como a água de um lago / estremece e envolve-te. / Há círculos à flor da água. / Deixas que se desvançam. / És a terra e a morte.”

²²⁷ Iris Murdoch (1990), *Acasto - Dois Diálogos Platónicos*. Cotovia.

professor de Grego e Latim: “E toca-me muito a dignidade do velho professor, quando aceita plenamente a sua derrota” (Pereira, 2002: 99).

Porém, logo de imediato, reaparece diante dos nossos olhos Henry James, primeiro com a menção ao filme *A Herdeira*, 1949, e depois à obra *Washington Square*: “‘A Herdeira’ é inspirado na novela ‘Washington Square’ de Henry James” (Pereira, 2002: 100). Este filme de William Wyler (1902 - 1981) é considerado um dos melhores deste premiado realizador americano.

Ana Teresa Pereira apresenta o elenco e resume o enredo ao mesmo tempo que tece considerações sobre o ódio e a incapacidade de amar. É de realçar a citação de uma frase de António Lobo Antunes, pois, como já temos vindo a mostrar, poucas vezes Ana Teresa Pereira fala da Literatura Portuguesa ou de escritores nacionais: “(‘quando um coração se fecha faz mais barulho do que uma porta’)” (*Id. Ibidem*).

O segundo parágrafo dedica-o a Henry James e a algumas das suas obras: *Washington Square* (1880); *The Turn of the Screw* (1898); *The Romance of Certain Old Clothes* (1868); *The Bench of Desolation* (1909) e, por último, ao ensaio *The Art of Fiction* (1884, reimpresso/reeditado, em *Partial Portraits*, 1888). A escritora enfatiza este ensaio uma vez que o mesmo “fala da relação entre a literatura e a pintura” (*Id. Ibidem*), realçando: “Quando lemos os contos de James sentimos que são mundos fechados (ou quadros) feitos de tempo, de vida ou de morte” (*Id. Ibidem*).

A propósito da Arte, surge uma citação de Iris Murdoch: “‘na arte não procuramos o realismo; procuramos a verdade.’ E ‘talvez o amor’”, completa Ana Teresa Pereira. Recorda, ainda, a obra de Murdoch “‘The Black Prince’, um romance que fala da ligação entre o amor e a arte”, e o ensaio “‘Existentialists and Mystics’”, comparando a história do velho monge budista que, depois de muitos anos de “devoção e estudo (...) compreendeu que os rios eram rios e as montanhas eram montanhas; e acrescenta que talvez todos os escritores sejam assim” (Pereira, 2002: 101).

Para terminar a análise de *O Ponto de Vista dos Demónios* e nos referirmos, ainda que brevemente, a *O Sentido da Neve*, socorrer-nos-emos de um texto de Eduardo Prado Coelho, denominado “O que morrerá comigo quando eu morrer” para voltar a delimitar o espaço muito particular que ocupa a obra de Ana Teresa Pereira face a outros grandes nomes da Literatura nacional e internacional:

Todos os escritores se inscrevem no território que eles próprios vão criando ao se inscreverem. Como Faulkner ou Juan Rulfo, em casos mais extremos. Mas muitas vezes isso é meramente secundário, não passa de obra para obra de um mesmo autor, não ganha espessura. É apenas uma questão de moldura. Noutros casos, não é assim: Ana Teresa Pereira é um exemplo privilegiado desta segunda hipótese. (Prado Coelho, 2005: s.p.)

Depois, continua referindo-se a aspetos marcantes e recorrentes da obra pereiriana, como a questão do género, o retorno das personagens, as referências às Artes:

Partiu de um esquema vagamente policial para enveredar por uma ficção fantástica em que a paixão e a destruição andam de mãos dadas. As personagens atravessam os livros, com os mesmos nomes ou outros. As referências literárias ou fílmicas, aliás insistentes, andam quase sempre em torno das mesmas personagens. O mais importante, aquilo que constitui a força mais exuberante e fecunda, encontramos em Iris Murdoch. Mas temos, por exemplo, Julio Cortázar, Jorge de Sena ou Dylan Thomas e William Irish. Como temos realizadores de cinema: Nicholas Ray, por exemplo; ou argumentistas, como Tonino Guerra. Ou actores: Katherine Hepburn ou Gabriel Byrne.

O que é interessante é que estas figuras acabam por ganhar todas o mesmo estatuto: são seres mágicos que se localizam neste território. Gabriel Byrne é uma personagem real ou apenas o actor de cinema? Tonino Guerra é o escritor ou uma amizade sonhada por Ana Teresa Pereira? (Coelho, 2005: s.p.)

No mesmo artigo, Prado Coelho refere-se a *O Sentido da Neve*, considerando terem as “crónicas” (Coelho, 2005: s.p.), aí condensadas, muito de autobiográfico e “muito de brevíssimas hipóteses de ficção” (Coelho, 2005: s.p.), asserção com a qual concordamos plenamente. Vejamos, apenas a título de exemplo, o primeiro texto de *O Sentido da Neve*, que tem uma sublime citação inicial de Irish Murdoch em consonância absoluta com o título do livro: “*It sounds different tonight. / What does? / The world. / It’s snowing*” (Pereira, 2005b: 9).

Essa primeira narrativa intitula-se “O vaso quebrado” (páginas 11 a 13). Aí regressam diversas obsessões de Ana Teresa Pereira, uma das quais é, como já temos vindo a comprovar, basilar na obra pereiriana: a obra do escritor Henry James.

O texto inicia-se com a frase “Esta manhã comprei beladonas no mercado (...) de um rosa muito forte, com marcas de chuva.” (Pereira 2005b: 11). As beladonas²²⁸ têm, na obra pereiriana, um significado especial, uma vez que despontam em alguns dos seus livros, relacionadas com a ideia da *Mulher* muitíssimo bela e com poderes excepcionais. Faz-se referência à aquisição de uma jarra azul que “tinha uma pequena falha” (Pereira 2005b: 11) como mote para recordar dois livros de Henry James: “*The Portrait of a Lady* e *The Golden Bowl*” (*Id. Ibidem*), um dos quais a autora querera reler “quando terminar o romance” (*Id. Ibidem*). O cheiro das beladonas envolve toda a casa e aparecem alusões a outras flores também recorrentes na obra pereiriana, tais como “lilases e íris” (*Id. Ibidem*).

Emerge a menção abrupta a “Tom” (*Id. Ibidem*), a *personagem* que perpassa a obra ficcional da escritora, todavia nunca mencionada no conjunto de textos que analisámos em *O Ponto de Vista dos Demónios*²²⁹. E a escritora/narradora (o texto é escrito na primeira pessoa) tem também o seu Tom, um “rosto a preto e branco” para o qual olha para sentir algo, mas apenas consegue “uma certa emoção, mas só quando [ouve] *Ne me quitte pas*, ‘je creuserai la terre jusqu’après ma mort pour couvrir ton corps d’or et de lumière’”²³⁰ (*Id. Ibidem*). A propósito desta frase, recorda outras inúmeras vezes repetidas nos seus textos: “outras de que gosto muito, e que por vezes entram nos meus livros, ‘tu és uma mistura de mulher, de bicho, de nevoeiro’ (...)” (Pereira 2005b: 11 - 12).

O segundo parágrafo fala de algumas que são também as grandes paixões pereirianas e que estão presentes desde os seus primeiros livros, marcando os cenários das narrativas, como, por exemplo, a neve, o frio e o nevoeiro. Assim como a falta que sente de alguns quadros, como os de Mark Rothko “(o ‘meu’ Rothko)” (Pereira 2005b: 12); do quadro, pela primeira vez aludido na obra pereiriana, *Tigre dans une tempête tropicale or Surpris!* (1891) de Henri Rousseau (1844 - 1910), um pintor apaixonado pela natureza, cuja obra, com o passar do tempo, se tornou cada vez mais complexa, onde a fantasia e o fantástico ganharam lugar num cenário exótico, através de uma espessura labiríntica de elementos e tonalidades, numa harmonia entre, por exemplo, fantasia e realidade, mistério

²²⁸ Nome científico *Atropa belladonna*. Estas flores, para além de serem associadas ao fim do verão e anunciarem o outono (estação do ano preferencial na obra pereiriana), possuem características específicas ao nível dos seus componentes e propriedades. Podem ser extremamente tóxicas, provocam alucinações, podendo ser a sua ingestão fatal. São usadas na confeção de produtos homeopáticos.

²²⁹ Talvez exatamente porque estes textos se afastam dos ficcionais de Ana Teresa Pereira, como afirma Eduardo Prado Coelho “muito de brevíssimas hipóteses de ficção” (Coelho, 2005). Contudo, consideramos nós que, na obra desta autora, há sempre ficção no que escreve e diz.

²³⁰ Canção composta, escrita e cantada pelo compositor e cantor belga Jacques Brel, difundida em 1959.

e erotismo. Há, depois, referência, ao pintor Savoldo²³¹, também nunca antes mencionado. Todas estas memórias e afetos reforçam a sua nostalgia de Londres: “tenho saudades de Londres (...) quero um rio (...) quero longas noites de nevoeiro (...) quero a minha solidão (...)” (*Id. Ibidem*). O parágrafo termina de uma forma que revela, novamente, a extrema paixão de Ana Teresa Pereira pela obra de Henry James: “não me importo que um dia digam dos meus livros o que disseram dos de Henry James, que são catedrais (neste caso capelas) vazias com um gatinho morto no altar” (*Id. Ibidem*).

O terceiro parágrafo tem início com uma associação entre a escrita e o amor: “Todos nós precisamos de ‘uns dez por cento de esperança’ para continuar a escrever ou para amar outra vez” (Pereira 2005b: 12). A este propósito, recorda o filme de um dos grandes realizadores de cinema, Brian de Palma (n. 1940), *Obsessão*, filme de 1976, com o título original *Obsession* (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0074991/plotsummary>>, consulta a 29/07/2012). Como habitualmente, Ana Teresa Pereira apresenta uma sinopse do filme, fazendo referência aos atores e às personagens, e, como também é usual, indiscriminadamente. Neste caso, não sabemos se por lapso ou se propositadamente, como por vezes acontece (escrever sobre o que não existe ou sobre o que gostaria que tivesse existido, tal como Borges), a escritora indica o ator e compositor Kris Kristofferson (n. 1936) como o ator que representa o papel de Michael Courtland no filme, quando, na realidade, o papel foi interpretado por Cliff Robertson (1923 - 2011).

Na última parte do texto, há o regresso de Terence Stamp, sobre quem Ana Teresa Pereira já havia falado no texto “O Sonho do Caliban”, que faz parte de *O Ponto de Vista dos Demónios*, a propósito do filme que agora também ressurgiu, *O Colecionador*.

A escritora relembra o película “*O Falcão* de Steven Soderbergh (...)” (Pereira 2005b: 13), talvez por se tratar de uma produção de um realizador que nunca deixou de ser um criador capaz de valorizar os filmes ligados ao espírito da tradicional “série B”, que tanto agrada a Ana Teresa Pereira. Neste caso, Soderbergh recuperou os experientes atores Terence Stamp e Peter Fonda (n. 1940) e mostrou que, tanto nas grandes produções como nos títulos produzidos em regime mais ou menos independente, se sentiu inúmeras vezes atraído pelos labirintos típicos do género policial (tão do agrado da escritora nascida na Madeira), como é o caso de *The Limey* (*O Falcão Inglês*). Centrado na personagem representada por Stamp, Soderbergh demonstra, neste filme, que

²³¹ Givan Gerolamo Savoldo é um pintor italiano renascentista do século XV.

o espírito da chamada série B continua a ser possível no cinema americano contemporâneo. Não se trata apenas de produzir filmes mais baratos (...), mas sobretudo de o fazer conservando um sentido dramático, por vezes estranhamente poético, enraizado nos grandes géneros clássicos: ‘The Limey’ é um filme saborosamente antigo. (Lopes, 2012: s.p.)

O último parágrafo de “O vaso quebrado” realça, essencialmente, o ator com “olhos azul-lâmina” (Pereira 2005b: 13). Declara Ana Teresa Pereira que, “acima de tudo, há o rosto de Terence Stamp que me toca muito fundo, a sua voz. Os seus olhos não mudaram desde o tempo de *O Coleccionador*” (*Id. Ibidem*).

Como afirma Rui Estrada na “Nota Introdutória” do livro de Duarte Pinheiro *Além-sombras: Ana Teresa Pereira* (Pinheiro, 2011: 5), publicado a partir do excelente trabalho realizado, na tese de doutoramento de Duarte Pinheiro, acerca da obra de Ana Teresa Pereira, a complexidade narrativa, formal e temática dos livros desta escritora não permitem uma leitura fácil, opinião com a qual concordamos e ideia que temos procurado demonstrar. A dificuldade advém de diversos aspetos estudados por Duarte Pinheiro, tais como alguns recursos formais e a maneira como diversos tópicos são tratados narrativamente, como, por exemplo, a identidade, a solidão, o outro e o duplo, que constituem marcas da *poética pereiriana* “obsessivamente nucleares no *corpus* estudado” (Pinheiro, 2011: 5) pelo autor. De igual modo, como refere o texto de Estrada, confirmando o que estamos a tentar provar desde o início do nosso estudo, e como uma vez mais provam os dois livros em análise neste capítulo, a escritora “convoca recorrentemente outros autores e outras artes e as suas personagens são modeladas de uma forma *sui generis*” (*Id. Ibidem*).

Estes dois belíssimos livros são compostos de textos sobre outros livros, sobre escritores, pintores, atores de cinema, filmes, quadros e composições musicais. Possuem um lado coreográfico que exalta a satisfação de os ler e desencadeiam o sentimento de infinitude que o texto “O que viram os meus olhos”, de *O Sentido da Neve*, pretende esclarecer: “A não ser que exista uma memória do universo, escreve Borges num pequeno texto chamado *A testemunha*, o que morrerá comigo quando eu morrer (...) ‘A não ser que exista uma memória do universo’, em cada morte desaparece uma coisa ou um número infinito de coisas” (Pereira 2005b: 31).

“O que os meus olhos viram” (páginas 31 a 33) é um texto sublime que concentra, em duas páginas e meia, aquelas que são as grandes paixões e obsessões da obra

pereiriana, bem como um aspeto crucial desta mesma obra, ao qual já nos temos vindo a referir e que merece um estudo aprofundado sobre o mesmo, ou seja, o facto de os textos pereirianos serem extremamente autobiográficos.

Notemos que o próprio título é relevante a esse nível e que a frase “O que morrerá comigo quando eu morrer?” (Pereira 2005b: 31), assim como os excertos anteriormente citados revelam uma vontade intrínseca de fazer perdurar as afeições que marcam a vida e a obra de Ana Teresa Pereira.

Começando pelo título, notemos que o mesmo é homónimo da tradução portuguesa do filme, de 1949, do realizador americano Ted Tetzlaff (1903 - 1995), com o título original *The Window*. A referência e uma breve alusão ao filme surgem logo no início do texto e coincidem realmente com a história do mesmo, cujo enredo se pode condensar da seguinte forma:

Tommy é uma criança de nove anos que está constantemente a inventar histórias mirabolantes levando os pais ao desespero. Numa noite de muito calor, Tommy vai dormir para a escada de incêndio do seu prédio e então, através de uma janela de uma casa vizinha, assiste a um hediondo crime. O filme conta a luta de Tommy para ser acreditado e a sua fuga dos autores do crime, que descobrem entretanto que a criança testemunhou o seu acto vil.

Os principais valores americanos, os mais nobres, os mais louváveis e mesmo os mais superficiais, são afluídos com mestria neste excelente filme. Interpretação excepcional do pequeno actor que faz de Tommy e cujos variados jogos histriónicos nos transmitem com precisão a tremenda angústia de alguém que fala a verdade, que corre inclusivamente perigo devido ao que sabe, e em que ninguém acredita. (Informação disponível em <http://www.dvdpt.com/o/o_que_viram_os_meus_olhos.php>, consulta a 19/10/2012)

Este sentido que o *thriller* de Ted Tetzlaff tenta transmitir, da angústia de alguém que fala e em quem ninguém acredita, pode ser significativo nessa análise da obra pereiriana que contém uma forte componente autobiográfica que se acentua no caso dos dois livros em análise neste capítulo. Eduardo Pardo Coelho, como já referimos, escreve sobre *O Sentido da Neve*, precisamente um texto intitulado “O que morrerá comigo quando eu morrer”. Nele afirma

Estas crónicas têm muito de autobiográfico e muito de brevíssimas hipóteses de ficção. Falam de livros, de filmes, de cidades e de

rostos. O que a própria Ana Teresa explica: ‘Tu és feita da matéria dos livros.’ (Coelho, 2005: s.p.)

Teresa Amaro vai ao encontro desta evidência, ou seja, de uma obra com forte componente autobiográfica, quando escreve que, desde a primeira narrativa pereiriana, *Matar a Imagem*, estamos “perante uma narrativa que parece aderir ao *pathos* autobiográfico, e decerto à busca de uma identidade (Amaro, 2008: 8 - 9). Acrescenta, ainda, que em todos os livros de Ana Teresa Pereira

se encontra uma prosa poética, moldada numa escrita (...) feita de acumulações lírico-dramáticas, de instantes de uma memória labiríntica, com frequentes reminiscências de uma infância. Isto significa que se cultiva uma expressão narcísica ‘de um sentimento de perda’, levando a uma ideia central: a de que o romance é uma acumulação heteróclita de fragmentos, fundindo estilos, mas também deambulações ensaísticas (...) confessionalismo diarístico e auto-biográfico. Em *A Coisa que Eu Sou* apresenta-se pelo seu nome. Segundo palavras suas, numa entrevista a Arlindo Correia, ATP confessa que o livro esteve para se chamar ‘Auto-Retrato’ (...) aliás, a auto-biografia também pertence ao mundo ficcional, na medida em que o escritor se metamorfoseia em personagem ambígua vivente da sua própria história. (Amaro, 2008: 8)

As referências, alusões, menções e enumerações não têm fim na obra pereiriana e essa dimensão do inacabado é essencial na mesma. Todavia, por outro lado, referenciar, aludir, mencionar e enumerar é, também, a comemoração das coisas naquilo que as torna únicas, como assegura Prado Coelho. Recordemos o que afirma Ana Teresa Pereira em “O vaso quebrado”: “este é um filme que não se pode contar, porque não se pode contar um rosto” (Pereira 2005b: 13).

Deste modo, quando questiona “O que morrerá comigo quando eu morrer?” (Pereira 2005b: 31) interroga-se sobre a morte e o sentido da vida (*tópos* recorrente na obra), reforça a ideia da finitude humana perante a morte, da sua própria finitude, e da necessidade de escrever para que, quando morrermos, não desapareçam “um número infinito de coisas” (*Id. Ibidem*). Muito a propósito, mas passando quase despercebidas, recorda frases do filme, de 1982, *Blade Runner* (título em português *Perigo Eminente*),

realizado por Ridley Scott (n. 1937): “(Afinal, eu vi naves espaciais ardendo mais além de Oríon, raios C a brilhar na escuridão perto do portal de Tannhauser...)” (*Id. Ibidem*).²³²

O terceiro parágrafo sintetiza os aspetos fulcrais que marcaram e marcam a vida e a obra de Ana Teresa Pereira:

1. os seus animais de estimação: os seus gatos, os seus cães (em especial Charlie a quem dedica até um dos seus livros);
2. o seu pai e os livros: “o meu pai chegando a casa com um pacote de livros debaixo do braço” (Pereira 2005b: 31 - 32);
3. a Natureza: “o canto dos pássaros às cinco da manhã” (Pereira 2005b: 32);
4. um dos lugares prediletos da escritora, referenciado na sua obra, tendo servido mesmo de espaço de ação em *Matar a Imagem*: “o Paul do Mar” (*Id. Ibidem*);
5. o rosto de quem amou: “o teu rosto quando vinhas ao meu encontro na primeira manhã” (*Id. Ibidem*);
6. os livros e os filmes; os escritores e os atores: ““Tu nunca crescestes porque estavas apaixonada por actores de cinema...”” (Pereira 2005b: 32 - 33);
7. as personagens dos livros e dos filmes e frases inesquecíveis pronunciadas pelas mesmas (*Id. Ibidem*);
8. os quadros e os pintores prediletos: “sala de Rothko da Tate Gallery” (Pereira 2005b: 33);
9. Tom, a *personagem* que perpassa a obra pereiriana: “Tom estava a escrever quando conheceu Jane” (*Id. Ibidem*);
10. as livrarias e as velhas edições;
11. o milagre da neve, como a ela se refere ao longo da obra em diversas ocasiões: “a neve caindo nos meus livros” (*Id. Ibidem*).

De acordo com Eduardo Prado Coelho, “as enumerações são combinações de números” (Coelho, 2005: s.p.). Continua citando Ana Teresa Pereira e dizendo que a mesma explica esta fórmula da seguinte maneira:

Se alguém me perguntasse o que me faz feliz, eu diria: os números.
A neve e o gelo e os números. Os números negativos, o facto de
que sentimos a falta, o desejo de algo; as fracções, a consciência

²³² “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhauser gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die”. O monólogo do filme *Blade Runner*, que Ana Teresa Pereira recorda, pode ser acedido em <<http://www.youtube.com/watch?v=PZ6LcdFPOy0>>, consulta e visualização a 14/10/2012).

dos espaços entre as pessoas; e a história continua, a mente humana vai além da razão e cria os números irracionais, e eles são infinitos, e depois os números imaginários, que a nossa consciência não pode apreender, como uma paisagem aberta, como um horizonte para o qual avançamos e que continua a retroceder. (Ana Teresa Pereira citada por Coelho, 2005: s.p.)

Eduardo Prado Coelho assevera que um outro tema se cruza com esta questão das cifras, o do segredo. Assim, reforça que o que “faz o encantamento deste livro tem que ver com esta paixão pelo segredo. Invisível, impalpável, diáfana.” (Coelho, 2005: s.p.). Há, ainda, um terceiro tema que devemos sublinhar, como faz o crítico literário: os anjos, “um anjo de Rilke (belo e terrível) num castelo perdido” (Pereira 2005b: 33); ou, também, como acentua Prado Coelho

é o do anjo que desdobra o céu. Baseada num fresco de Andrei Rublev, ‘um anjo desdobra o céu, é só um fragmento, não posso ver o anjo (os anjos?). Do outro lado.’ E mais adiante: ‘E havia a história dos anjos que desdobravam os céus no princípio do mundo.’” (Coelho, 2005: s.p.).

Para concluir, chamamos a atenção para a forma como Prado Coelho se refere a *O Sentido da Neve*, apreciação que, consideramos nós, pode estender-se a *O Ponto de Vista dos Demónios*:

Apetece-me dizer que é um livro muito belo, em que nenhuma das múltiplas referências (nem mesmo o pesado tema do envelhecimento) prejudica o sentido da dança, a leveza das nuvens, à ambivalência da neve, esse frio que queima. (Coelho, 2005: s.p.)

Capítulo IV – “Atos extremos de criação”²³³: *O Verão Selvagem dos Teus Olhos e A Outra*

Todo o nosso estudo acerca da obra de Ana Teresa Pereira alicerça-se no facto de considerarmos que, para além de outros aspetos que a tornam peculiar, a obra pereiriana apresenta também uma característica específica e crucial que leva a escritora a escrever, entre outros, livros como *O Verão Selvagem dos Teus Olhos e A Outra*: a questão da circularidade que se entretece com a paixão obsessiva pela Literatura.

Ora, esta circularidade prende-se, como tão bem mostra Duarte Pinheiro, na sua obra *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*, e também aborda Patrícia Ferreira Mota Freitas, na sua dissertação de mestrado, *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na Obra de Ana Teresa Pereira*, com uma outra questão essencial na obra pereiriana: a perspetiva.

Como é evidente, não será apenas sobre essa temática que nos iremos debruçar, uma vez que a mesma já está excelentemente estudada, mas a ela nos iremos referir para analisarmos os dois livros anunciados no título deste capítulo, ainda que um dos dois ultrapasse, em termos temporais, o *corpus* sobre o qual decidimos fazer incidir a nossa investigação, como é o caso de *A Outra*, editado em 2010.

A circularidade acontece sistematicamente e de diversas formas na obra pereiriana. Recordemos, por exemplo, o livro analisado no capítulo III, *O Ponto de Vista dos Demónios*. Em *Fairy Tales*, existe um texto retomado depois em *A Coisa que Eu Sou*, que se intitula “O Ponto de Vista das Gaivotas”. Noutros casos, são os títulos dos capítulos que repetem os dos livros. A circularidade surge, também, em livros como *Se Nos Encontrarmos de Novo*, no qual a história de amor entre as personagens surge em capítulos que vão adotando pontos de vista diversos (ora o ponto de vista de uma personagem, ora o de outra), de forma interpolada, contando-se, deste modo, duas versões paralelas de uma mesma história que só o amor permitirá que se toquem.

Patrícia Freitas alude à circularidade da obra pereiriana como um todo, como sendo “quase hipnótica (...) que produz um efeito de encantamento muito semelhante ao dos contos de fadas” (Freitas, 2011: 59). Conclui que esse facto assenta, em grande parte, na questão do ponto de vista. Ao mesmo se refere Duarte Pinheiro quando escreve sobre a inevitabilidade de existir “sempre um outro lado das coisas – neste caso, um outro lado da

²³³ O título deste capítulo inspira-se na expressão de Manuel Freitas usada num artigo escrito em 2009.

história – que passa despercebido ao leitor: uma parte invisível que só pode ser entrevista se for observada de um outro ângulo” (Pinheiro, 2010: 269).

Esta circularidade advém, igualmente, como já temos vindo a verificar e voltaremos a abordar neste capítulo, das influências e interferências entre as diversas obras de Ana Teresa Pereira, e entre as obras pereirianas e as de outros autores, sejam elas literárias, cinematográficas, pictóricas ou musicais.

A circularidade torna-se possível porque existem outras características cruciais na obra, mencionadas, desde logo, por Rui Magalhães, por nós tratadas e que foram desenvolvidas na nossa dissertação de mestrado e noutros artigos que escrevemos, e retomadas por Duarte Pinheiro e por Teresa Amaro. A este propósito, Teresa Amaro sintetiza:

Há características fundamentais que marcam a obra de ATP, a sua indivisibilidade (...). Trata-se de um labirinto que o leitor vai percorrendo e descobrindo, temas e tópicos que progressivamente se aprofundam e fantasmagorizam. A própria leitura torna-se, ela também, uma aventura fantástica. (Amaro, 2008: 8)

E é esta indivisibilidade labiríntica que conforma a circularidade que, conjuntamente, determina os textos e toda a obra pereiriana em derradeira instância.

Acerca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, escreveu Manuel Freitas um breve mas elucidativo texto que intitulou apropriada e belissimamente “A paixão de Rebecca segundo Ana Teresa Pereira, naquele que é um dos seus melhores livros” (Freitas: 2009). E é por concordarmos em absoluto com as palavras de Manuel Freitas que considerámos ser fundamental não concluir o estudo que nos propusemos realizar sem nos debruçarmos sobre aquele que é, em nossa opinião, o livro que sintetiza, da forma mais brilhante, a tese que queremos demonstrar, de que Ana Teresa Pereira ama de tal forma a Arte, e em particular a Literatura, que segue tão obsessivamente o paradigma dos *seus* escritores de eleição que, a exemplo dos mesmos, nos oferece o que parece ser uma forma de “(re)escrita” de histórias que obtiveram consagração internacional. Ana Teresa Pereira fê-lo da mesma forma que o fez, muito antes de si, Jean Rhys, por exemplo, “dando voz”, respetivamente, às primeiras esposas de Max de Winter e de Mr. Rochester, os protagonistas masculinos de *Rebecca* e *Jane Eyre*.

Charlotte Brontë e Daphne du Maurier escolheram, como heroínas, duas mulheres que amaram homens torturados por casamentos infelizes. Mas as analogias entre as duas

protagonistas terminam aí. Brontë ofereceu-nos *Jane Eyre*, uma protagonista inteligente e fiel aos seus princípios, apaixonada por Mr. Rochester, vivendo eternamente com o fantasma da primeira mulher do marido, demente e encerrada no sótão. Daphne du Maurier deixou-nos uma mulher apagada de quem nunca chegamos a saber o primeiro nome. O romance tem o nome da primeira mulher de Max de Winter, já falecida, Rebecca, quando a diegese tem o seu início, e é ela que vai acabar por dominar a história.

Nem Rochester, nem Winter têm vidas amenas. Apesar de Charlotte Brontë ter sido criticada por quem supôs ver na primeira Mrs. Rochester, que era crioula, um sinal do racismo e preconceito dos ingleses contra os estrangeiros, a verdade é que a escritora não facilitou a vida ao seu herói. É certo que o mesmo obtém o amor de Jane Eyre, mas não sem antes passar por uma experiência purificadora extrema. Para Max de Winter, o percurso não é tão tortuoso. Acima de tudo, faltou a du Maurier a habilidade de atribuir às dificuldades do viúvo de Rebecca o sentido de redenção que Brontë soube imprimir no seu livro. De qualquer modo, os sacrifícios dos dois protagonistas masculinos não foram suficientes para os libertar de eventuais culpas do passado.

Porém, e apesar de algumas apreciações pouco agradáveis que estas obras lograram de alguns críticos do século XX, apareceram novas versões das histórias, desta vez contadas pelas primeiras esposas. A *Jane Eyre* respondeu Jean Rhys com *Vasto Mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea* – 1966), considerada como a obra-prima da escritora crioula, inspirada na obra de Charlotte Brontë (como já abordámos no capítulo III), uma espécie de “prequela”, como afirma Pinheiro (2010), que conta a história de Antoinette e revela as dificuldades de inserção da mesma, quer no seu meio de origem, quer na sociedade inglesa para onde foi viver após o casamento.

Rebecca é a personagem principal de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Se, conforme se pode deduzir de algumas leituras feitas, Daphne du Maurier não teria simpatia por Rebecca, o mesmo não sucede com a escritora portuguesa que, como sabemos, *ama* sempre as suas personagens. Ana Teresa Pereira procura justificar o comportamento de Rebecca e é inflexível para com Max de Winter, retratando-o como um homem fraco e inseguro, incapaz de ser marido de sua esposa ou de a libertar.

Destarte, não poderíamos deixar de comentar este romance que, como afirma Manuel Freitas, “não se adequa a epítetos teóricos tão estafados como palimpsesto, dialogismo ou intertextualidade” (Freitas, 2009: 33).

O Verão Selvagem dos Teus Olhos é, na realidade, um livro que nasce totalmente de um outro livro. Como é evidente, este excelso exercício de Ana Teresa Pereira só se perceberá, em toda a sua grandeza, se tivermos lido *Rebecca*, de Daphne du Maurier, ou tivermos visto o filme com título homónimo de Alfred Hitchcock.

Estamos, como muito bem afirma Manuel Freitas, “perante um acto extremo de criação” (*Id. Ibidem*) que nos permite ter acesso a uma outra versão da mesma história, a um outro ponto de vista dos factos, ou seja, Ana Teresa Pereira acaba por “escrever uma nova história”, como propõe Duarte Pinheiro (2010: 269).

No que diz respeito à análise de *A Outra*, a mesma será breve, pois, como já registámos, a data de publicação deste livro é posterior ao período, obras publicadas entre 1998 - 2008, que demarcámos para a nossa investigação. Porém, e por considerarmos ser também este livro um outro “acto extremo de criação” (Freitas, 2009: 33), à semelhança de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, à mesma iremos dedicar algumas páginas e tecer algumas considerações que nos parecem importantes no contexto do trabalho que estamos a realizar, especificamente no que diz respeito a mais uma prova da paixão pereiriana por determinados autores que marcaram e marcam indelevelmente a sua obra, tornando-a circular e produzindo uma extraordinária escrita obsessiva.

O livro *A Outra* foi publicado em outubro de 2010 e recebeu, como já referimos no Capítulo I, o Prémio Literário Edmundo Bettencourt, atribuído pela Câmara Municipal do Funchal.²³⁴ Como escreveu José Mário Silva, num texto publicado no jornal *Expresso*, em “‘A Outra’, Ana Teresa Pereira vira do avesso uma história clássica de Henry James, ‘A Volta no Parafuso’” (2011: s.p.).

1. *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*: a questão da perspetiva e o outro lado da história

Ainda que não conhecêssemos a obra pereiriana, diversos seriam os motivos que nos levariam a escolher, de entre vários livros possíveis nas prateleiras de uma livraria, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*: a capa do livro, a sinopse e, essencialmente, o título.

²³⁴ Esta mesma distinção (Prémio Literário Edmundo Bettencourt) já tinha também sido atribuída ao livro de Ana Teresa Pereira, *A Neve*, em 2006.

Consideramos ser este um dos mais sublimes títulos da extensa obra de Ana Teresa Pereira toda pejada de livros com títulos belíssimos.

A beleza advém da escolha feita a partir de um poema do grande escritor irlandês, prémio Nobel da Literatura (1923), William Butler Yeats, um eloquente texto cujo argumento reside na oposição ao senso comum de pensar que as pessoas, as mulheres em particular, se tornam menos bonitas com a idade, composição que se nos afigura importante citar:

The Folly of Being Comforted

One that is ever kind said yesterday:

‘Your well-beloved’s hair has threads of grey,

And little shadows come about her eyes;

Time can but make it easier to be wise

Though now it seems impossible, and so

All that you need is patience.’

Heart cries, ‘No,

I have not a crumb of comfort, not a grain.

time can but make her beauty over again:

Because of that great nobleness of hers

The fire that stirs about her, when she stirs,

Burns but more clearly. O she had not these ways

When all **the wild Summer was in her gaze.**’

Heart! O heart! if she’d but turn her head,

You’d know the folly of being comforted.

[destaque nosso] (Yeats, 1996)

Pedro Teixeira Neves afirma, num texto escrito em 2009, que a leitura dos livros de Ana Teresa Pereira sempre tiveram o condão de o fazer “crer entrar num outro mundo, numa *outra* dimensão, num universo supra-real, por assim dizer” (Neves, 2009: s.p.). Não

podemos deixar de concordar com esta asserção uma vez que as próprias personagens pereirianas nos entrelaçam

em mundos e enredos possíveis apenas no território da ficção – facto, de resto, a que não será alheio um outro aspecto da sua obra, a remissão para o universo cinematográfico. Por outras palavras, nós reconhecemos como possíveis, como carnaís, as suas personagens, mas, por outro lado, imaginamo-las (...) como aquilo que efectivamente são: personagens de ficção, tão-só porque condensam em si uma qualquer aura indefinível que as coloca a meio caminho entre o mundo à nossa volta e um outro mundo além daquele. (Neves, 2009: s.p.).

Por esta razão, a vida das personagens, nesse “meio-termo”, se confunde, tal como nesta “revisitação” de Ana Teresa Pereira à obra de Daphne Du Maurier e à personagem Rebecca, como “se a vida viesse depois da literatura e por ela fosse determinada” (Amaro, 2008: 8).

É dado adquirido que, nas narrativas pereirianas, os alicerces gravitacionais das ações são casas e/ou mansões antigas, lugares povoados por memórias e ausências, espaços de eternos regressos, que se complementam com diversos territórios e elementos naturais como os jardins, os bosques, o mar, a chuva, a neve, o nevoeiro, entre outros.

Manderley, esse sítio mágico onde se desenrolam as ações centrais de *Rebecca* e de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, é, neste caso, um espaço primordial na obra de Ana Teresa Pereira, o qual os leitores foram encontrando e descobrindo ao longo das histórias pereirianas. Recordemos o que afirma Duarte Pinheiro relativamente a este lugar:

Manderley é o espaço central de algumas narrativas pereirianas e teve origem no romance de Daphne du Maurier *Rebecca*. E porque “Há primeiras linhas inesquecíveis: ‘a noite passada sonhei que tinha voltado a Manderley, (...)’”²³⁵, bem como imagens, frases, rostos, cenas cinematográficas, quadros, todos eles inesquecíveis, Manderley faz parte desse vasto leque de elementos de ficção que têm marcado a escritora madeirense ao longo da sua carreira literária. (Pinheiro, 2010: 264)

Poderemos afirmar que Manderley é omnipresente na obra de Ana Teresa Pereira, uma vez que praticamente todas as casas, que vão surgindo, parecem ter como modelo esse espaço literário admirável e ao mesmo tempo assombroso, ou ainda “inquietante e

²³⁵ Recordemos, por exemplo, o início do texto “Dança nas trevas” do livro *O Ponto de Vista dos Demónios* (páginas 35 a 37).

solitário” como ao mesmo se refere Duarte Pinheiro (2010: 264). Relembremos que a alusão a Manderley emerge, pela primeira vez, em *As Personagens*: “A casa poderia ser uma fantasia de James ou de Borges. (...) Mas o mais estranho era o parque. (...) Uma longuíssima álea de rododendros que me fez lembrar *Rebeca* ia até perto do mar” (Pereira, 1990: 109). Do mesmo modo, Manderley obsidia o imaginário de inúmeras personagens pereirianas. Vejamos, a título de exemplo, um excerto de *A Noite Mais Escura da Alma*: “Seguiu por uma alameda de rododendros, que o fazia pensar invariavelmente em Manderley; quase esperava ouvir o mar, descobrir a pequena casa de praia onde Rebecca de Winter recebia os seus amantes” (Pereira, 1997: 29).

Ana Teresa Pereira revela, ao longo de toda a sua obra, um claro deslumbramento por Daphne du Maurier, em particular por aqueles que são os seus romances maiores, *Jamaica Inn* (1936) e *Rebecca* (1938), obras que, por si só, justificam o facto de poder ser considerada como uma das grandes escritoras britânicas, como se pode ler no sítio oficial da escritora do início do século XX:

If Daphne du Maurier had written only *Rebecca*, she would still be one of the great shapers of popular culture and the modern imagination. Few writers have created more magical and mysterious places than Jamaica Inn and Manderley, buildings invested with a rich character that gives them a memorable life of their own. (Kelly, 1989: s. p. Informação disponível em <<http://www.dumaurier.org/obituary.htm>>l, consulta a 28/01/2013)

De igual modo, o espaço central da ação de *Rebecca*, Manderley, perpassa a obra pereiriana, como reforça Duarte Pinheiro:

Manderley e *Rebecca* sempre haviam fascinado Ana Teresa Pereira e, tal como Mike Noonan, um protagonista de um romance de Stephen King, também ela considera que o romance maurieriano contém uma das primeiras linhas mais belas e assombrosas de toda a literatura (...).

Este fascínio por *Rebecca* e pelo seu início – ‘a noite passada sonhei que voltava a Manderley’ (Maurier: 7) foram sempre evidentes, ao ponto da escritora madeirense rascunhar no conto ‘Numa manhã fria’, em *Histórias Policiais*, uma primeira linha muito semelhante àquela do romance maurieriano: ‘A noite passada sonhei que tinha voltado à casa do avô’ (Pereira: 27).” (Pinheiro, 2010: 265)

De igual modo, nos cenários das histórias, também os livros e as magníficas bibliotecas invadem os interstícios das narrativas onde se podem perceber atmosferas góticas ou impressionistas, como deixa transparecer a escolha do quadro de Renoir, *A Onda*, para a capa do livro.

Ana Teresa Pereira justificou o facto de ter escrito *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* porque *Rebecca*, de Daphne du Maurier, é um “lugar” que conhece muito bem, um sítio que é, tal como outros, um reflexo da sua geografia interior:

a alameda de rododendros, o quarto fechado onde alguém muda as flores das jarras todos os dias, a enseada com a casa de barcos. Acontece o mesmo com alguns dos meus contos. Há lugares que já existem dentro de nós, Gaston Bachelard escreveu sobre isso, nós subimos sempre a escada que leva ao sótão, descemos sempre a escada que leva à cave, o quarto no fundo do corredor tem sempre três degraus... (Nunes, 2008: 10 - 11)

É, efetivamente, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* que Manderley ganha um relevo e uma importância nunca antes atingidos na obra pereiriana, influenciando determinantemente a construção narrativa. É neste livro que convergem e se fundem três espaços distintos, mas complementares: o do romance de Daphne Du Maurier; o do filme de Alfred Hitchcock e o da diégese pereiriana.

Como é evidente, não se pode pôr em questão que o ponto de partida do romance pereiriano seja *Rebecca*, e que, para entender plenamente o primeiro, o leitor tem de conhecer o romance maurieriano. É claro que *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* pode ser lido sem o conhecimento prévio do livro da escritora britânica. Todavia, esta leitura limita o entendimento da dimensão do exercício pereiriano a que Manuel Freitas chamou, com toda a propriedade, e como já realçámos, “acto extremo de criação”, uma vez que o que desejou Ana Teresa Pereira foi revelar um outro lado da história de *Rebecca*, conferindo-lhe uma dimensão que a versão original não contém. Como afirma Duarte Pinheiro, a escritora madeirense

fá-lo tendo em conta dois aspectos basilares do romance maurieriano: a personagem, Rebecca, e sobretudo, o espaço, Manderley. E é destes elementos narrativos que Ana Teresa Pereira constrói o seu ponto de vista de Rebecca e cria uma nova história (...). (Pinheiro, 2010: 266)

Pinheiro, na sua tese de doutoramento, faz uma “breve”, mas esclarecedora “viagem” (Pinheiro, 2010: 267 - 269) ao romance que dá origem a *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, leitura que recomendamos e texto que usaremos e citaremos, quando oportuno.

Daphne du Maurier vai buscar inspiração, para o espaço do seu romance, a um sítio existente no mundo real, nos bosques da Cornualha onde a escritora sempre viveu, denominado Menabilly²³⁶. Na ficção, Menabilly transformou-se em Manderley, espaços muito semelhantes, de acordo com a própria Daphne du Maurier, tendo em conta o que escreve em *The Rebecca Notebook and Other Memories*.

Um outro aspeto comum às duas obras é que nem numa nem na outra sabemos o nome da jovem esposa de Maximilian de Winter. Num artigo escrito por Ann Wilmore e intitulado “Review of Rebecca”, aborda-se a questão que se relaciona com o facto de a segunda esposa de Mr. de Winter não ter nome, afirmando-se,

Daphne du Maurier’s reply to this was that she could not think of one and it became a challenge in technique to write the whole story without naming her. It proved to be a very effective way of making the character appear to be a lesser person than Rebecca, so that she is less confident, less capable, less attractive to Maxim, not even a significant enough person to be named. (Informação disponível em <<http://www.dumaurier.org/reviews-rebecca.html>>, consulta a 02/02/2013)

A mesma razão subjaz, com certeza, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Assim, o fantasma de Rebecca adeja no romance do início do século XX, sendo a jovem Mrs. De Winter obrigada a existir sob a penumbra de uma outra identidade, a da primeira mulher do proprietário de Manderley, Rebecca, personagem que acaba por dominar narrativamente a história, “deixando antever a prevalência de uma identidade sobre a outra, de um ser aparentemente morto com um vivo, da supremacia de uma irrealidade à dita realidade” (Pinheiro, 2010: 268).

A história de Ana Teresa Pereira retoma, ainda de acordo com Pinheiro, o “enredo de vingança e de morte, este solitário espaço nos embrenhados bosques da Cornualha

²³⁶ Conforme se pode ler na página *web* dedicada a Daphne du Maurier (informação disponível em <<http://www.dumaurier.org/memories.html>>, consulta a 28/01/2013), Menabilly é “the family seat of the Rashleigh family near to Fowey, and Daphne’s home for many years. It was also the basis for Manderley in the novel Rebecca.”

propício à criação, o tema do amor com o binómio dialéctico crime/ castigo, personagens que são capazes de criar e de (se) matar” (Pinheiro, 2010: 269).

Qual será, então, a maior diferença entre as duas narrativas? Como conclui Patrícia Freitas, “basta fazer girar caleidoscopicamente a perspetiva, para que uma nova atualização da história surja e possa ser narrada. Cada personagem configura um ponto de vista diferente sobre os acontecimentos da intriga” (Freitas, 2011: 59). Portanto, é essencialmente a perspetiva narrativa que faz diferir as histórias, como igualmente chama a atenção Duarte Pinheiro:

Uma vez mais, a questão da perspectiva narrativa é objecto de interesse por parte da romancista madeirense, como se ela quisesse demonstrar com essa que há sempre um outro lado das coisas – neste caso, um outro lado da história – que passa despercebido ao leitor: uma parte invisível que só pode ser entrevista se for observada de um outro ângulo. (Pinheiro, 2010: 269)

Ana Teresa Pereira escreve, portanto, uma outra história, diríamos, uma nova história. Através da perspetiva de Rebecca (fantasma e/ou ela mesma), temos acesso a uma outra versão da história de Daphne Du Maurier, um outro ponto de vista dos acontecimentos e factos narrados.

Complementando o que temos vindo a escrever, recordemos o que pensa Pedro Teixeira Neves acerca da escrita pereiriana, considerando-a como “tocada pelas tempestades: dos elementos naturais e das emoções” (Neves, 2009: s.p.). Por essa razão, nas narrativas, emerge sempre o amor ou amores díspares:

amores perdidos, amores sonhados, amores excessivos, amores impossíveis, amores escarpados, amores idealizados, amores ficcionados. Que não seja simplesmente o amor pelas coisas chãs: a terra, as flores, os cães, os barcos, os livros. (Neves, 2009: s. p.)

E, no íntimo dessas paixões, assoma(m) a(s) mulher(es) bela(s), enigmática(s), misteriosa(s), estranha(s), habitando-se essencialmente por dentro, como que existindo fora do mundo, sempre atraindo os homens para a impossibilidade de se deixar(em) amar em absoluto. Estas mesmas considerações podem fazer-se relativamente às narrativas cotejadas.

Maria Leonor Nunes reforça a ideia, já inúmeras vezes aludida, da repetição e circularidade na obra pereiriana, numa entrevista feita a Ana Teresa Pereira, antes da

publicação de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, características que estão presentes neste livro, através das inerentes obsessões:

Repetidas vezes, as personagens entram em cena nos seus livros, passando algumas de história para história. A sua escrita é um fabuloso teatro. De duplos, de identidades, de obsessões, de lugares comuns como a casa antiga, o mar ou o nevoeiro. Ana Teresa Pereira (...) pensa mesmo em determinados actores quando cria as suas personagens. Os seus livros são cada vez mais feitos à imagem do cinema e inevitavelmente do seu próprio mundo. Nunca separou a sua vida do que escreve. (Nunes, 2008: 10 - 11)

Confessámos, já mais do que uma vez, considerarmos *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* como um dos mais belos títulos e um dos mais fascinantes livros de Ana Teresa Pereira, a par de outros como, por exemplo, *O Rosto de Deus* ou *As Rosas Mortas*. Reafirmamos a nossa convicção de que se trata efetivamente de um excelso, extremo e belíssimo *ato de criação literária* que, à semelhança de outras narrativas da escritora, mas ultrapassando-as, nos transporta para um mundo outro em que, tal como declara Duarte Pinheiro, “os espaços envolventes, natureza, solidão e personagem se mais confundem entre si” (Pinheiro, 2010: 270).

A narrativa pereiriana introduz o leitor numa realidade que não é a sua e num tempo cronológico que parece estar suspenso. Esta é, aliás, uma característica recorrente na obra da escritora. Porém, desde logo, o título do capítulo 1, “Je reviens” (Pereira, 2008: 11) e o seu conteúdo (re)conduzem-nos à narrativa de Du Maurier, como se “de um encontro já marcado (ou já lido) algures num outro momento” se tratasse, como aventa Pinheiro (2010: 270). É, portanto, pela referência à personagem e ao espaço que o leitor se começa a sentir familiarizado com a história narrada: “Digo baixinho o meu nome, muitas vezes seguidas (...). Rebecca, Rebecca de Winter. E a casa chama-se Manderley” (Pereira, 2008: 13).

Podemos concluir, concordando com Duarte Pinheiro, que existem pontos em comum nas narrativas maurieriana e pereiriana: o espaço, os nomes e o tempo “como memória” (Pinheiro, 2010: 271). Todavia, o desígnio do romance de Ana Teresa Pereira aparece referido logo na primeira página do primeiro capítulo do mesmo. Reparemos: o título, “Je reviens” (Pereira, 2008: 11), ou seja, “Eu volto / regresso”. O próprio texto dá-nos a resposta da forma como esse facto acontece: “Como algo de novo. Perturbador e novo” (*Id. Ibidem*). Esta expressão “Je reviens”, como chama a atenção Pinheiro, é

“plurissignificativa” (Pinheiro, 2010: 280). Era o nome do barco onde Max colocou o corpo de Rebecca, quando a matou, e que reaparece, transformando-se no objeto da “revelação do verdadeiro fim de Rebecca” (*Id. Ibidem*) na história de Daphne Du Maurier. Na diegese pereiriana, é, como afirmámos, o título do primeiro capítulo. Do mesmo modo como ocorre no romance maurieriano, também o pereiriano se inicia com uma lembrança que, “por sua vez, é um retorno, o tão esperado regresso de Rebecca a Manderley” (*Id. Ibidem*).

Evidentemente, o texto pereiriano tem muitíssimo do texto que lhe serviu de inspiração e existem elementos que se mantêm inalterados, como, por exemplo, o espaço original das narrativas, as personagens e, entre outros, um sentimento predominante e avassalador de solidão, comum a outras narrativas pereirianas, tópico versado num artigo nosso intitulado “Ana Teresa Pereira: histórias de amor e solidão” (Sardo, 2001b).

Para uma análise comparativa dos textos maurieriano e pereiriano, pode ler-se, como já mencionámos, o subcapítulo 1.4 do capítulo III da tese de doutoramento de Duarte Pinheiro. Como afirma Pinheiro, “O texto de Daphne Du Maurier foi reescrito, Rebecca foi redesenhada” (Pinheiro, 2010: 271) a tal ponto que consideramos que a Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* tem, indubitavelmente, consideráveis e indubitáveis reflexos de Ana Teresa Pereira, nos aspetos que temos vindo a tentar demonstrar ao longo do nosso trabalho e iremos continuar a apresentar na análise que estamos a fazer neste capítulo.

Em si mesmo, todo este extremo e belíssimo *ato de criação literária* é a prova mais evidente de que a escrita pereiriana é apaixonadamente obsessiva, impulso que impele a escritora a reescrever, a redesenhar, uma das obras literárias que mais admira, facto que ficou provado não só através das afirmações feitas nas entrevistas dadas, mas, especialmente, nas constantes referências presentes ao longo da obra publicada desde 1989.

Porém, entre as histórias de Daphne Du Maurier e de Ana Teresa Pereira, existe uma diferença fundamental, e sobre a qual também se pronuncia o estudioso pereiriano:

A diferença maior entre as duas histórias está apenas na personagem que a narra. (...) é o fantasma de [Rebecca] ou ela mesma quem narra agora a verdadeira história e temos assim acesso a uma outra versão da mesma história, a um outro ponto de vista dos factos, ou seja, Ana Teresa Pereira acaba por escrever uma nova história. (Pinheiro, 2010: 269)

Por outro lado, Ana Teresa Pereira incorpora, no texto que concebe, aquelas que são as paixões e obsessões que reiteradamente emergem das suas diegeses, assolam as personagens e refletem a própria escritora.

O Verão Selvagem dos Teus Olhos começa, como escreve Duarte Pinheiro,

com uma autêntica elegia ao ambiente bucólico e talvez dentre todas as narrativas pereirianas esta seja aquela em que os espaços envolventes, natureza e solidão e personagem se mais confundem entre si provocando uma espécie de anátema temático-narrativa. (Pinheiro, 2010: 270)

O primeiro capítulo introduz a história começando pela descrição do espaço no qual ressalta a natureza, mais especificamente o jardim que serviu de paradigma aos inúmeros jardins pereirianos, o de Manderley: “E a casa chama-se Manderley” (Pereira, 2008: 13). Sobressaem os aromas, as cores, as plantas que o habitam, o “clima” que o envolve e a relação intrínseca com a(s) personagem(s): “o jardim é a nossa criação, o trabalho das nossas mãos e da nossa alma, e de alguma forma parece-se connosco, tem o nosso cheiro” (Pereira, 2008: 11). Do mesmo modo, reemerge a noção de tempo que podemos condensar na expressão “desde sempre e para sempre” tão ao jeito pereiriano de encarar o tempo, que nos é sugerido como um tempo suspenso através do reencontro do leitor com os rododendros quase imortais e as azáleas, os perfumes que odoram o ar, um encontro propositadamente marcado “ou já lido”, como afiança Pinheiro (2010: 270). Vejamos algumas citações de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* que confirmam o que acabamos de dizer: “Algumas espécies de rododendros vivem centenas de anos” (Pereira, 2008: 11); “na nossa terra os rododendros e as azáleas começam a florir nos últimos dias de Abril” (Pereira, 2008: 13).

Do mesmo modo se dá o reencontro com a grande casa, também a mesma protótipo de diversas residências das narrativas pereirianas, onde “Os espelhos vazios refletem as salas e as jarras de flores” (*Id. Ibidem*). Em Manderley, ressurgem os espaços essenciais como a biblioteca e, igualmente, os seus objetos primordiais: “os cantos, as sombras, os móveis, os objectos, os livros. Os romances do século dezanove. Os livros de poesia. E as estantes cheias de volumes encarnados” (Pereira, 2008: 12).

As referências à Arte têm início logo na segunda página do livro, quando Rebecca pergunta a si mesma como será viver cem anos, ela “que não gostava da ideia de envelhecer” (*Id. Ibidem*), chamando ao texto o mais prolífico e obcecado pintor japonês de

todos os artistas *ukiyo-e*²³⁷, Hokusai Katsushika (1760 - 1849), que escreveu a sua autobiografia aos setenta e três anos de idade.

A Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* agrega, como se pode ver, características essenciais das personagens pereirianas porquanto revela, desde o princípio, o mesmo enlevo e arrebatamento pela Arte, as mesmas paixões sempre presentes na obra de Ana Teresa Pereira: o gosto pela Música, pela Pintura e pelo Teatro; pela natureza (jardins, flores, o mar) e pelos animais; pela casa e por certos espaços da mesma, por exemplo, a biblioteca ou “os quartos atrás das portas fechadas” (Pereira, 2008: 20); bem como pelas viagens. Repare-se nos excertos:

Eu sempre gostei de vaguear à volta da casa ao amanhecer (...).”
(Pereira, 2008: 12)

Eu sempre gostei de vaguear, através das casas, das cidades, dos parques, dos bosques. (Pereira, 2008: 13)

Há uns anos vi Duke Ellington a tocar piano num bar em Londres. Numa noite de Setembro, vi Michael Redgrave a representar Hamlet em Stratford-upon-Avon. (...) Num museu em Paris, vi algumas gravuras de Hokusai e Hiroshige. E aprendi a olhar de outra maneira a neve, as pontes, o mar, a lua, as flores dos lilases. (...) Em Espanha, vi pinturas de El Greco, aqueles rostos afilados, os corpos altos e magros (...). (Pereira, 2008: 14)

Agora vou para a biblioteca. É lá que gosto de passar a noite. (...) E os cestos dos cães... Gosto de sentar-me ao lado deles, (...). Uma estranha familiaridade com os animais selvagens e com os anjos. (Pereira, 2008: 15)

Note-se, nestas breves citações, as inúmeras referências a músicos, atores, pintores em apenas uma página (14), procedimento usual em Ana Teresa Pereira. Em primeiro lugar, a Duke Ellington (1899 - 1974) que chamava à sua música “American Music’ rather than jazz, and liked to describe those who impressed him as ‘beyond category’” (informação disponível no sítio *web* oficial <<http://www.dukeellington.com/>

²³⁷ *Ukiyo-e* significa, literalmente, “floating world picture - uki (floating) - yo (world) - e (picture). It is the general term for a genre of Japanese woodblock prints produced between the seventeenth and the twentieth century”. *Ukiyo-e* é sinónimo de “Japanese woodblock prints.” (Definição disponível em <<http://www.artelino.com/articles/ukiyo-e.asp>>; consulta a 09/11/2012). A essência do estilo *Ukiyo-e* foi incorporado nas obras de Utamaro, Hokusai, and Hiroshige. No século XIX, as gravuras *ukiyo-e* atraíram a atenção da Europa e tiveram grande influência nos artistas *avant-garde* franceses, como os Impressionistas e os Pós-Impressionistas.

ellingtonbio.html>, consulta a 10/11/2012). Duke Ellington é considerado como uma das figuras mais importantes do Jazz,

if not in all American music and is widely considered as one of the twentieth century's best known African American personalities. As both a composer and a bandleader, Ellington's reputation has increased since his death, with thematic repackaging of his signature music often becoming best-sellers. (...) [He] is best remembered for the over 3000 songs that he composed during his lifetime. (Informação disponível no sítio *web* oficial do artista, <<http://www.dukeellington.com/ellingtonbio.html>>, consulta a 10/11/2012)

Logo depois, surge (Sir) Michael Redgrave (1908 - 1985) que é referido como pertencendo à geração de atores ingleses

that gave the world the legendary John Gielgud, Ralph Richardson and Laurence Olivier, Britain three fabled "Theatrical Knights" back in the days when a knighthood for thespian was far more rare than it is today. A superb actor, Redgrave himself was a charter member of the post-Great War English acting pantheon and was the sire of an acting dynasty. (Informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0714878/bio>>; consulta a 06/11/2012).

Veja-se, ainda, a menção a Hokusai, a quem já se havia feito referência, e a Utagawa Hiroshige (1797 - 1858), um outro artista japonês *Ukiyo-e*. Finalmente, o pintor, escultor e arquiteto, nascido em Creta, El Greco/Domenikos Theotokopoulos (1541 - 1614), cujas teorias e pensamentos inspiram ideias e conceitos manifestados por Ana Teresa Pereira. El Greco, o autor do célebre quadro *O Enterro do Conde de Orgaz* (1586, Igreja de San Tomé, Toledo), desenvolveu a sua carreira em Espanha onde concebeu as suas maiores obras e rejeitou o Naturalismo como veículo para a sua arte bem como a ideia de uma arte acessível a todo o público. Como se pode ler no sítio *web* <<http://www.metmuseum.org>>,

What he embraced was the world of a self-consciously, erudite style, or *maniera*. The paradox is that, at a time when the blatant display of artifice inherent in Mannerism was being criticized as an indulgence, and artists in Rome were striving to rid their paintings of anything that might seem mere display, El Greco took just the opposite route. He made elongated, twisting forms, radical foreshortening, and unreal colours the very basis of his art. The

difference was that he made these effects deeply expressive and not merely emblems of virtuosity.

No other great Western artist moved mentally - as El Greco did - from the flat symbolic world of Byzantine icons to the world-embracing, humanistic vision of Renaissance painting, and then on to a predominantly conceptual kind of art. Those worlds had one thing in common: a respect for Neo-Platonic theory about art embodying a higher realm of the spirit. El Greco's modernism is based on his repudiation of the world of mere appearances in favour of the realm of the intellect and the spirit. (Informação disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/grec/hd_grec.htm>, consulta a 08/11/2012)

Deve fazer salientar-se o facto de que El Greco parece influenciar a construção da figura física de Rebecca no romance pereiriano, como se pode confirmar quando a mesma se revê nos espelhos de Manderley: “Os espelhos vazios reflectem as salas e as jarras de flores, e só depois o rosto, afilado, pálido, os olhos verdes, quase cinzentos, o cabelo comprido e muito escuro. (...) o vulto magro que caminha devagar” (Pereira, 2008: 12).

Apenas a breve análise efetuada até agora sobre *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* nos permite reforçar a ideia de que, sendo inegável a enorme influência do texto maurieriano na construção da diegese e personagem pereirianas, a figura de Rebecca incorpora inúmeras características fundamentais de Ana Teresa Pereira, como sugere Manuel Freitas e afirmava a própria escritora aquando da entrevista dada, a Maria Leonor Nunes, em agosto de 2008:

Jornal de Letras: Ao fim de 20 anos de Literatura e de duas dezenas de livros publicados, construiu um universo ficcional raro, singular, inquietante e reconhecível: Qual o seu mistério?

Ana Teresa Pereira: Há escritores que tentam reproduzir o mundo exterior, outros que têm um mundo próprio. Eu acho que sempre tive facilidade em aceder ao meu mundo interior. O outro lado do espelho. O tempo, o espaço e a identidade não têm qualquer consistência. As leis são as do inconsciente, a onipotência do pensamento, a compulsão à repetição. O efeito pode ser ‘unheimlich’, algo que deveria ficar escondido mas vem à luz. Nunca separei a minha vida da escrita. Acho que o escritor deve dissolver-se naquilo que escreve. Nenhuma separação, ainda que se torne perigoso.

Jornal de Letras: Em que sentido?

Ana Teresa Pereira: O livro que estou a escrever, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, (um verso de Yeats), contamina a realidade, os meus sonhos, esta entrevista.

Jornal de Letras: O escritor volta sempre ao local da criação, das histórias, das personagens que cria?

Ana Teresa Pereira: Sempre voltei aos livros e aos filmes. (...) Acontece o mesmo com os meus livros.

(...)

Jornal de Letras: Transfere para elas alguma coisa de autobiográfico?

Ana Teresa Pereira: É um lugar-comum, mas tudo o que escrevemos é autobiográfico. E se não temos os actores para representar os outros papéis, arrancamo-los de nós mesmos. É um jogo de máscaras e de espelhos, e é sagrado. (Nunes, 2008: 10 - 11)

Nesta entrevista, Ana Teresa Pereira afirma que se aproxima daqueles escritores que têm um mundo próprio, reforçando a sua facilidade em aceder ao mundo interior de si mesma, àquilo a que chama “o outro lado do espelho”.

Deste modo, e como comprova o capítulo 2, “Manderley”, a escritora concebe, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, um episódio que não existe em *Rebecca* de Daphne Du Maurier, no qual conta o primeiro encontro entre Rebecca e Max de Winter, durante uma visita turística que Rebecca teria feito a Manderley. Note-se que, neste capítulo, a pessoa gramatical muda, talvez porque a escritora tenha pretendido alterar a quantidade da informação transmitida. Recordemos que, “enquanto denominação genérica e de certo modo metafórica, [a perspectiva narrativa] pode ser entendida como o âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade da informação diegética veiculada” (Reis e Lopes, 1987: 315 - 316). Consequentemente, verificamos, nos dois primeiros capítulos da narrativa pereiriana em análise, que o narrador é autodiegético no primeiro, relatando as suas próprias experiências como personagem central da história. Rebecca, tendo vivido uma vida plena de experiências, aventuras e desventuras, começa a contar, a partir dessa posição, o devir da sua existência atribulada (embora sob a forma de um espectro). Por esse motivo, regista-se o uso da primeira pessoa gramatical, consequência da

simultaneidade narrador/protagonista.²³⁸ No segundo capítulo, consideramos que apenas se altera a pessoa gramatical usada (terceira pessoa do singular). O narrador continua a ser autodiegético alterando, para além das incidências gramaticais da pessoa, a organização do tempo. Aqui, o narrador posiciona-se “como uma entidade colocada num tempo ulterior (...) em relação à história que relata” (Reis e Lopes, 1987: 252), entendida, neste capítulo, como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos pelo narrador, intercalando, assim, uma “focalização interna” com uma “focalização onisciente” (*Id. Ibidem*). Destarte, advém uma distância temporal (mais ou menos alargada) entre o presente da narração, no primeiro capítulo, e o passado da história, no segundo. De acordo com Reis e Lopes, “dessa distância temporal decorrem outras: ética, afectiva, moral, ideológica, etc.” (*Id. Ibidem*). O sujeito que no presente vive ou recorda já não é o mesmo que viveu os factos relatados.

No texto em análise, podemos ir ainda mais longe tendo em conta que entre o *eu* da história e o *eu* da narração pode existir (existe) uma “fratura” mais ou menos profunda que culmina em “experiencing self e narrating self” (Stanzel, 1971: 60 - 61, citado por Reis e Lopes, 1987: 252). Assim, e pensamos ser também o que ocorre em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, o narrador é “um sujeito cingido [que] centra nessa fractura um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas” (Reis e Lopes, 1987: 252).

No segundo capítulo, Max de Winter, a personagem do romance de Daphne Du Maurier, marido de Rebecca, reaparece, adquirindo uma nova existência. Aqui se recorda, como já se referiu, a primeira vez que Rebecca viu Max, quando ainda jovens, passado ao qual não existe referência no livro do início do século XX. O encontro dá-se num espaço que é crucial para as personagens pereirianas e, do mesmo modo, para Rebecca: a biblioteca da mansão de Manderley, significativamente um espaço vedado ao público, em geral, nas visitas que era possível fazer à casa, como se lê no excerto, que citamos, elucidativo do que acabamos de afirmar:

Quem é você? (...)

O rapaz era alto, de cabelo e olhos castanhos e extremamente bem-parecido. (...)

Estava a visitar a casa.

²³⁸ Evidentemente, que nem sempre isso acontece em todas as narrativas. A consequência narrador/protagonista→uso da primeira pessoa é natural, mas não obrigatória.

A biblioteca não está aberta ao público. (...)

Ele tratara-a como uma criança. Ou uma intrusa.

E, no entanto, a estranha familiaridade que sentira na biblioteca, a forma como o cão a acolhera... Sentiu-se inesperadamente feliz. (Pereira, 2008: 21)

Tal como outras personagens pereirianas, a jovem Rebecca, de que nos fala o capítulo 2, “sonhava com Mr. Darcy²³⁹ e com os contos de fadas” (Pereira, 2008: 17), os quais comparava com a realidade: “Parece que estamos num conto dos irmãos Grimm, disse Rebecca” (*Id. Ibidem*); e “desde cedo mostrara grande interesse pela literatura e pela arte” (Pereira, 2008: 18).

Ao chegar à entrada da casa que, às segundas feiras, estava aberta ao público, Rebecca relembra Lizzie, quando a jovem visitava o palácio de Mr. Darcy:

Há pouco mais de um ano que Jane Austen se tornara na sua escritora preferida. E identificava-se com as suas heroínas (...). Como Marianne, só poderia apaixonar-se por um homem que sentisse da mesma forma que ela em relação à música, aos livros, aos poemas. (Pereira, 2008: 19)

O livro que, nesse encontro, Rebecca levou da biblioteca de Manderley “era uma colectânea de poemas de Stevenson e estava aberto numa página com um poema sublinhado. / *My house, I say*” (Pereira, 2008: 21), anunciando, como um prenúncio, o futuro de Rebecca naquela casa.

O terceiro capítulo chama-se “Lilases na biblioteca”. O título é, por si só, elucidativo da circularidade da obra pereiriana, regressando a um dos espaços fundamentais e às flores de um arbusto que reiteradamente preenche os lugares em muitas das diegeses. Rebecca, de volta a Mandereley, é agora um *ser das trevas* que passa, como conta, as noites na biblioteca junto aos cães: “Mas eu não durmo. Velo as brasas (...), e os livros velhos fechados nas estantes, e sinto o cheiro pesado das rosas e dos lilases, e do fumo do cigarro e da noite. Por vezes, passo a noite a ruminar velhas questões” (Pereira, 2008: 24 - 25).

²³⁹ Recordemos que Fitzwilliam Darcy, comumente conhecido como Mr. Darcy, é um dos dois protagonistas do romance *Pride and Prejudice/Orgulho e Preconceito* da escritora inglesa Jane Austen, omnipresente na obra pereiriana.

Este regresso de Rebecca à casa pode levar a mais do que uma interpretação. A primeira, a que nos é imediatamente sugerida e confirmada posteriormente, a do retorno do fantasma da belíssima Mrs. De Winter, que volta àquela que foi e será sempre a sua casa, porque se sugere logo no início do capítulo a crença no “eterno retorno”, circularidade presente em toda a obra de Ana Teresa Pereira (não só nas suas obras da década de noventa), uma vez que a escritora regressa sempre aos seus livros e aos seus fantasmas e, também, porque as suas narrativas são arrancadas de si mesma, como desvela a entrevista já citada. Neste capítulo, a sensação de circularidade adensa-se: “Tenho a impressão de que os cães são sempre os mesmos. (...) Quando Cheguei a Manderley o meu perfume já pairava na casa, na biblioteca” (Pereira, 2008: 23).

Induz-se, neste excerto, um regresso simbólico de Ana Teresa Pereira àquela que é uma das personagens e àquele que é um dos livros que subjazem a toda a sua obra, porquanto esta volátil mas determinada Rebecca, de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, corporiza inúmeras paixões e obsessões das personagens pereirianas e da escritora em si, sem com esta asserção estarmos a amalgamar, evidentemente, personagem, narrador e autor, conceitos do ponto de vista teórico perfeitamente distinguíveis, mas que, em Ana Teresa Pereira, emergem muitas vezes como “entidades” (Reis e Lopes, 1987: 249) que, não se confundindo, diluem os seus estatutos ontológicos e funcionais, agregando e materializando a personagem e o narrador aqueles que são os interesses, sentimentos, emoções, “paixões e singularidades” desta escritora portuguesa nascida na Ilha da Madeira.

Verifiquemos, de imediato, a conjugação e quase diluição entre personagem e narrador, comprovada pela estrutura escolhida para a conceção da narrativa na qual intercala, sucessivamente, capítulos em que a narração aparece na primeira e terceira pessoas. Vejamos o índice, páginas e correspondente pessoa da narração:

1. Je reviens (p. 11) – primeira pessoa;
2. Manderley (p. 17) – terceira pessoa;
3. Os lilases na biblioteca (p. 23) - primeira pessoa;
4. Junto ao rio (p. 29) – terceira pessoa;
5. Um vulto escuro caminhava nos bosques (p. 35) – primeira pessoa;
6. As pinturas de El Greco (p. 41) – terceira pessoa;
7. Alice do outro lado do espelho (p. 47) – primeira pessoa;
8. O jardim abandonado (p. 53) – terceira pessoa;

9. Os caminhos no bosque (p. 59) – primeira pessoa;
10. O monstro (p. 65) – terceira pessoa;
11. O cheiro das azáleas (p. 71) – primeira pessoa;
12. Os rododendros (p. 77) – terceira pessoa;
13. Sonhar sonhos (p. 83) – primeira pessoa;
14. O segundo acto (p. 89) – terceira pessoa;
15. Os objectos (p. 95) – primeira pessoa;
16. As noites de chuva (p. 101) – terceira pessoa;
17. Caroline de Winter (p. 107) – primeira pessoa;
18. Como a chama de uma vela (p. 113) – terceira pessoa;
19. O nevoeiro (p. 119) – primeira pessoa;
20. A tempestade (p. 125) – terceira pessoa.

Reparemos, ainda, nos títulos dos capítulos que nos confirmam a circularidade da escrita pereiriana e a repetição sucessiva de temas, palavras e expressões habitualmente utilizadas por Ana Teresa Pereira. Finalmente, o terceiro elemento que se entrecruza, a escritora que se esboça por detrás da escrita deste bela história de amor e solidão, quando a personagem Rebecca apresenta a mesma substância do imaginário pereiriano, permitindo-nos uma sensação de reconhecimento que configura a experiência de ler Ana Teresa Pereira numa espécie de circularidade e ritual místicos.

Deste modo, a escrita de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* foi, por certo, para a autora, como funciona o regresso do leitor a cada livro, a cada narrativa, a cada personagem, como uma profunda sensação de um retorno a “casa”. Este facto não se prende só com a questão do imaginário, mas, igualmente, com as referências constantes. Ana Teresa Pereira constrói, com notável lirismo, cada cenário, quadros que efluem, como temos vindo a mostrar, de uma rede intrincada de referências artísticas, literárias, musicais, pictóricas e cinematográficas que vão escorando e edificando o encanto das histórias dentro de histórias como num magnífico jogo de espelhos, em que a própria realidade não se diferencia da ficção.

O Verão Selvagem dos Teus Olhos é, reforçamos, um dos mais belos e refinados livros de Ana Teresa Pereira. Uma história que afunda o leitor na sensação de não conseguir abandonar a leitura, de se começar a confundir com ela, tal como Ana Teresa Pereira teve necessidade de escrever, sob outra forma, *Rebecca*. Por todas estas razões, não

podemos ler Ana Teresa Pereira como lemos outro autor qualquer. Só com devoção, à semelhança de um ritual, tal como acontece com Rebecca em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (processo que já acontecia com outras personagens de outras diegeses pereirianas):

E como se rezasse, tento lembrar-me das coisas essenciais. /
Lembro-me de uma oração que dizia todas as noites, e de uma
canção que uma das minhas amas me ensinou, (...). (Pereira,
2008:14)

Willow Waly. We lay my love and I beneath the weeping willow...
(...) / A broken heart have I. Oh willow I die, oh willow I died.
(Pereira, 2008: 14, 15, 27, 129)

Esta canção tradicional, que ecoa ao longo deste livro, é significativa não só pelo que acabamos de referir, mas também porque vem evidenciar, uma vez mais, a circularidade da obra pereiriana e uma ligação à obra que Ana Teresa Pereira reescreverá em 2010, *A Outra*. Repare-se que esta melodia, trauteada pela Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, é aquela que a pequena Flora, de *The Turn of the Screw*, canta angelicalmente no filme *The Innocents*.²⁴⁰

Continuando a análise do capítulo 3, destaquemos as referências literárias e os gostos comuns, no ponto de vista de Rebecca, da mesma e de Mr. De Winter:

a nossa recordação era a mesma, o cheiro a lilases, (...).
Gostávamos de lilases e dos quadros de El Greco, e dos poemas de
Stevenson. (...)

Afinal, eu tinha aprendido nos romances de Jane Austen que as
jovens muito bonitas e sem dinheiro encontram um Mr. Darcy ou
um Mr. Knightley e são felizes para sempre. (Pereira, 2008: 24)

E eu ia ao seu encontro como se estes anos não tivessem existido e
fôssemos só um homem e uma mulher que gostam de quadros de El
Greco e sonham com os lilases da sua infância. (Pereira, 2008: 27)

Todavia, a Rebecca de *O Verão Selvagem dos teus Olhos* também se sente muito diferente de Mr. De Winter e, ao descrever-se, verificamos ser possuidora de algumas características pessoais distintivas, mas afins, como temos vindo a demonstrar, às demais personagens pereirianas, e desde sempre imanentes desde a primeira narrativa da escritora portuguesa:

²⁴⁰ Neste filme de 1961, realizado por Jack Clayton, a canção é interpretada pela atriz e cantora escocesa Isla Cameron (1930 - 1980).

1. um determinado retraimento, uma esquivança latente em relação à sua própria pessoa e o interesse pelos anjos caídos, perceptíveis em excertos como: “Eu sempre me senti uma estranha, como um anjo caído que não sabe muito bem onde está, qual é a sua natureza; ele é muito diferente” (Pereira, 2008: 25);

2. o amor aos animais e às plantas e o parco interesse pelas pessoas: “Sempre senti uma perplexidade diante do mundo, das pessoas. Eu sempre amei, ferozmente, os animais e as plantas. (...) Mas acho que, exceptuando o meu pai, nunca gostei muito das pessoas” (*Id. Ibidem*);

3. o amor às casas, aos livros e à pintura, tal como o pai: “O seu amor pelas casas (...). A forma como conhecia os livros, por dentro; o pequeno desenho de Degas (...) que via todas as noites” (*Id. Ibidem*);

4. o amor ao teatro e ao cinema, também por influência do seu progenitor: “Eu sempre gostei de teatro. O meu pai levava-me ao teatro, em Londres (...). E quase não perdíamos um filme: filmes russos, americanos, alemães, ingleses” (*Id. Ibidem*).

Neste apreço pelo Teatro e pelo Cinema sobressai uma paixão enorme pela representação, que ultrapassa, contudo, as paredes de um teatro para se transformar numa constante atuação vivencial. Assim, como confessa, Rebecca começa a representar “muito cedo” (*Id. Ibidem*); “Quando era miúda, sonhava vagamente ser actriz. Depois, percebi que tinha mesmo de sê-lo, mas que só havia um papel para representar, o papel da minha vida, o papel de Rebecca” (Pereira, 2008: 26).

Recorde-se que o Teatro tem vindo a ocupar um papel de relevo em algumas das últimas obras de Ana Teresa Pereira, nas quais os protagonistas são atores e encenadores. Relembre-se, a título de exemplo, *O Mar de Gelo*, de 2005, uma história similarmente marcada pelas obsidianes recorrências literárias pereirianas (citações musicais, teatrais, literárias, pictóricas; utilização de inúmeras palavras inglesas, para além dos nomes dos protagonistas²⁴¹).

²⁴¹ Como sabemos, é usual em Ana Teresa Pereira o uso de palavras e expressões inglesas que surgem naturalmente no texto, como se não fosse possível arranjar a tradução perfeita das mesmas para a língua portuguesa ou, simplesmente, porque esse processo faz parte da forma de escrita pereiriana. Só em *O Mar de Gelo* são utilizadas, repetidas vezes, mais de uma quinzena de expressões e palavras inglesas: *becomer* (pp. 11, 72, 83, 93); *notebooks* (p. 12); *toboggan* (pp. 20, 77); *scones* (pp. 33, 66, 84, 85); *a good face* (p.24); *bun* (pp. 42, 62, 65); *to travel light* (p. 51); *by candle light* (p. 55); *restricted vew* (p. 55); *cheddar* (pp. 66, 101, 116); *english rose* (p. 71). Usam-se, também, nomes próprios. Recordemos os dos protagonistas, entre todos os outros sistematicamente referidos, como os dos escritores, pintores, compositores, encenadores e atores. Verifiquemos, igualmente, a recorrência constante de topónimos britânicos: *Kensington Gardens* (pp. 11, 62, 122); *Oxford* e *West End* (p. 12, 55); *Portobello Road* (pp. 14, 15, 18, 19, 39, 41, 53, 55, 59, 62, 78, 109);

Kate e Clive são dois jovens atores desempregados, unidos por um amor inquestionável, mas que se deparam com um terrível inverno. A única solução para superar as dificuldades parece ser um escritor chamado Tom Stewart. ‘Tom’ é a personagem que perpassa a obra pereiriana, nome obsessivo neste universo, o mesmo a quem a autora dedica *O Mar de Gelo*: para Tom (Pereira, 2005: 7). A narrativa começa da seguinte forma:

Como muitos actores ingleses, Kate Dylan era uma *becomer*: transformava-se nas personagens que tinha de interpretar. Do mesmo modo que em menina se identificava com as personagens dos seus livros de aventuras, e depois com Lizzy Bennet e Emma Woodhouse; mais tarde com as mulheres de Henrik Ibsen e Tennessee Williams. (Pereira, 2005: 11)

Arriscando uma síntese que qualifica de “ineficaz”, mas que a nós nos parece muito objetiva e alude a aspetos fundamentais da obra pereiriana, levando-nos mesmo até Rebecca e Manderley, nas obras *Rebecca* e *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Manuel Freitas refere, num texto a propósito do livro *Inverness*, publicado em 2010, que esta seria

‘a história de uma atriz que representava o papel de outra mulher e se transformava nela’. Mas outras sombras – morte, loucura, medo – atravessam as páginas aparentemente diáfanas deste livro heterodoxo. E até o que parecia um quarteto, do qual Clive e Kate seriam o ‘lado sombrio, dois seres que conspiravam pela noite dentro’, se vê condenado à ‘suspensão da dúvida’. Poder-se-ia igualmente falar de suspensão da identidade, da misteriosa novela de Clive, do género a atribuir a um livro como ‘Inverness’ ou até do seu próprio desenlace. De um modo exímio, a autora proíbe-nos qualquer tipo de certeza vagamente romanesca, como se assistíssemos, no ato da escrita, ao lúcido esboroamento de um universo: ‘Já não consigo controlar o mundo que criei’. Em suma, a ‘suspensão da dúvida’ conduz-nos a um grau superlativo de incerteza tão perigoso e impenetrável como o mar de gelo das costas escocesas. Podemos, claro, inventariar palimpsestos minimamente plausíveis para este teatro lúgubre em que ‘há elementos de Hamlet’ e ‘elementos de Cinderela’; por exemplo, ‘I Married a Dead Man’, de William Irish, ou ‘Rebecca’, de Daphne du Maurier. Owl Cottage, a mansão onde Kate e Jenny se substituem ou indistinguem, lembra-nos inevitavelmente

Cecil Court (p. 17, 54); *Charing Cross Road* (p. 44); *Notting Hill Gate* (p. 56); *British Museum* (p. 67); *Courtauld Gallery* (p. 87); *Albany Theatre* (pp. 90, 104, 105, 115); *Royal Circle* (pp. 55, 90); *Stratford-upon-Avon* (p. 92); *St. Stephen’s Green* (p. 95); *Grafton Street* (p. 95); *Gaiety Theatre* (p. 96); *Marchpane* (p. 102). E, ainda, a referência constante a Londres, Oxford, Dublin, entre outras cidades, e a regiões inglesas como a obsessiva Cornualha, por exemplo.

Manderley. Contudo, somos levados a acreditar, no final desta espiral irresolúvel, que Jenny, a dona da casa, está afinal mais viva e ‘real’ do que Kate – e que é ínfima a ‘distância entre imaginar e recordar’. [sic] (Freitas, 2010: 39)

O universo ficcional pereiriano vive, então, constantemente, nessa circularidade e reiteração, já repetidamente exposta, de temas, lugares, personagens e paisagens imediatamente identificáveis pelos leitores atentos. Como escreve José Mário Silva, a propósito de *A Pantera*,

entra-se num livro da autora madeirense como não se entra em mais lado nenhum. De livro para livro, há personagens que regressam obsessivamente, circularidades, repetições, simetrias, imagens que funcionam como leitmotifs (o nevoeiro, o castelo, o lago, a neve, o colar de prata com um nó celta). Enfim, uma atmosfera romântica saturada de referências literárias e pictóricas (maioritariamente britânicas), cenário para relações impossíveis, quase sempre entre mulheres jovens e homens mais velhos. [sic] (Silva, 2011: s. p.)

É, portanto, como se existisse um “*continuum* narrativo” que perpassa toda a obra de Ana Teresa Pereira, uma mesma história de “inquietante estranheza”, que vai sendo relatada em incessantes e consecutivas transmutações. Não esqueçamos que, à semelhança de *O Mar de Gelo* e de *Inverness*, também em *Quando Atravessares o Rio* a protagonista se chama Kate. Em *A Pantera*, Kate é uma escritora que transforma o ator, com quem tem um envolvimento romântico, em personagem de um livro que está a escrever. Aponte-se, ainda, que *A Pantera* dialoga claramente com *Inverness* uma vez que parte da ação decorre na mesma casa de campo, Owl Cottage. *Inverness* e *A Pantera* coincidem, além disso, no tema central: a dificuldade de desligar e destrinçar a realidade da imaginação quando os dois planos se misturam e confundem. Assim, como refere José Mário Silva, “Num caso como no outro, o corolário desta ambiguidade é a tentação do artifício (‘Há algum tempo que ela usava as palavras representar e escrever como se fossem exactamente a mesma coisa’)” (2011: s. p.).

A mesma ambiguidade e hesitação vão ser encontradas em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, efeito que leva a escritora ao artifício da estrutura circular e alternativa entre o presente fantasmático de Rebecca e o passado, a sua juventude, intercalando o uso da primeira e da terceira pessoas na narração.

Retornemos, então, ao capítulo 4, “Junto ao rio”, e a essa fantástica Rebecca que “imaginou muitas vezes a sua vida em Londres, uma atriz desempregada, qua aceitava pequenos papéis em peças de segunda ordem, em filmes sem importância” (Pereira, 2008: 29). Salientemos, porém, que Rebecca nunca chegou a ser atriz, mas “representava o seu papel quase a tempo inteiro” (*Id. Ibidem*). A mesma que, à semelhança de outras personagens pereirianas, gostava imensamente de Londres (para onde foi estudar); do Tamisa e do nevoeiro; dos bastidores dos teatros, “a noite de Londres, os teatros, os *pubs* onde se tocava a música de jazz” (Pereira, 2008: 30); dos alfarrabistas e das raras e velhas edições de revistas e livros. Uma mulher que é comparada e se compara a uma heroína de Jane Austen, afirmando querer casar por amor, apesar de considerar, friamente, que “o homem por quem [se] quer apaixonar terá muito dinheiro” (Pereira, 2008: 32). Tal como Lizzie²⁴² quando se apaixona por Mr. Darcy, segundo a interpretação que Rebecca faz do livro de Jane Austen e lhe é recordada por Jack, o primo e amigo de infância que encontra em Londres: “Essa é a tua versão do livro” (*Id. Ibidem*).

No capítulo 5, “Um vulto que caminhava nos bosques”, regressamos ao “presente” do espectro de Rebecca em Manderley e a história volta a ser contada na primeira pessoa. Aqui, a falecida Mrs. De Winter, deambulando pelo espaço exterior da mansão, começa por recordar a sua casa de infância e o seu amor aos jardins e aos livros de botânica. Podemos afirmar que nos deparamos, uma vez mais, com um aspeto autobiográfico da escritora que, como sabemos, estudou botânica, conhecimento que se revela ao longo de toda a sua obra.

Na casa grande onde viveu e *supõe viver* ainda, Rebecca “quis fazer um jardim de rosas convencionais” (Pereira, 2008: 35), espaço que se tornou “um dos pontos mais conhecidos de Manderley” (*Id. Ibidem*). Neste momento, a escritora vai ao ponto de referenciar os nomes das rosas e outras plantas (tal como já havia feito noutros livros), algumas das quais, curiosamente, têm o nome de peças de teatro, como, por exemplo, “Peer Gynt” (*Id. Ibidem*), título de uma peça em cinco atos, em verso, escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 - 1906), um dos autores inúmeras vezes mencionado nas narrativas da escritora. *Peer Gynt* foi publicada em 1867, e Edvard Grieg (1843 - 1907), compositor norueguês, produziu, para a peça, uma obra homónima, *Peer*

²⁴² A propósito desta referência a Lizzie (*Pride and Prejudice/Orgulho e Preconceito* – 1813, a protagonista é Elizabeth Bennet a quem os amigos chamavam Eliza ou Lizzy/ Lizzie), recorde-se que dois dos livros de Ana Teresa Pereira têm esse nome no título: *O Fim de Lizzie* (2008) e *O Fim de Lizzie e Outras histórias* (2009).

Gynt, Op. 23 (1875). As rosas têm, identicamente, nomes de personagens de ficção, como “Ophelia” (Pereira, 2008: 35), baseada na obra dramática *Hamlet*, de William Shakespeare (1564 - 1616), e também nome de uma pintura do artista britânico Sir John Everett Millais (1851 - 1852).

Neste capítulo, há ainda a reminiscência dos bosques densos de Manderley; de Happy Valley; do mar e da casa de barcos mandada transformar em “chalé” (Pereira, 2008: 37) por Rebecca; do pequeno jardim à volta da casa; do barco do qual, no entanto, a protagonista de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* não se recorda muito bem: “O antigo cais de pedra cinzenta (...). Não há nenhum barco. Não me lembro do que aconteceu ao meu barco” (*Id. Ibidem*). E tudo surge imerso numa “atmosfera estranha que tem a ver com o mundo dos mortos. Com a linguagem áspera do mundo dos mortos.” (Pereira, 2008: 38).

O capítulo termina com a referência à necessidade de voltar para casa, mais especificamente para a biblioteca, que é “o lugar, por excelência, da personagem Rebecca, situado no coração de Manderley” (Pinheiro, 2010: 274) e, similarmente, da maioria das personagens pereirianas.

Como se constata, Ana Teresa Pereira nunca se desligou do verdadeiro enredo da história original, embora pretendesse propor um passado, para as suas personagens, que os leitores de *Rebecca*, evidentemente, desconheciam. Veja-se, por exemplo, as semelhanças das chegadas da Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e da nova Mrs. De Winter depois de casar com Maxim. Estas semelhanças satisfazem um desígnio

subversivo de Ana Teresa Pereira, cuja intenção era fazer de Rebecca, não uma sombra do passado, tal como acontece no romance de Daphne Du Maurier, mas precisamente o contrário: Rebecca é a personagem na sua origem, presente, enquanto o estatuto de sombra passa a ser ocupado pela jovem Mrs. De Winter. (Pinheiro, 2010: 274)

O capítulo 6, “As pinturas de El Greco”, abre com a recordação do reencontro de Rebecca e Maxim em Madrid, no Museu do Prado, aquando de uma viagem que o pai da protagonista, apesar de arruinado, lhe oferecera, porque ela “continuava a sonhar com viagens longínquas” (Pereira, 2008: 43). Rodeada pelas pinturas do extraordinário artista espanhol (Diego Rodrigues da Silva y) Velásquez (1599 - 1660), das de (Francisco José de) Goya (y Lucientes), conhecido como o “Shakespeare do pincel” (1746 - 1828) e das de El Greco, que era a grande “paixão” (Pereira, 2008: 43) da protagonista de *O Verão*

Selvagem dos Teus Olhos, e envolta por figuras que exalavam “a divindade no rosto e no corpo” (*Id. Ibidem*), Rebecca repara “no homem alto, de fato escuro que a observava (...) atraente” (*Id. Ibidem*). Atente-se que o encontro não se dá num lugar qualquer, mas num museu e que Maxim a considera “como uma figura de El Greco. / Podias ser uma daquelas figuras... / (...) A forma da tua cara. A pureza dos traços. A pele branca. O cabelo negro. (...) / Tão bela e tão alta e tão magra” (Pereira, 2008: 44 - 45).

O capítulo 7, “Alice do outro lado do espelho”, título do deslumbrante “conto de fadas” *Alice do Outro Lado do Espelho* (*Through the Looking-Glass*), sequência da emblemática obra *Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*) de Charles Lutwidge Dodgson (1834 - 1898, que escrevia sob o pseudónimo de Lewis Carroll) relata o regresso de Maxim De Winter com a sua nova mulher: “Ela é baixa, muito jovem, bastante bonita, (...) o cabelo cortado à Joana d’Arc” (Pereira, 2008: 47); “aquela rapariguinha perdida num castelo de conto de fadas” (Pereira, 2008: 51). Note-se que não podia faltar uma qualquer semelhança da nova Mrs. De Winter com personagens históricas e literárias.

Veja-se, ainda, a citação de dois versos, logo no começo: “And yet, and yet...” (Pereira, 2008: 47). Estes versos são excertos de poemas cujo tema é a morte, reforçando a situação de Rebecca no seu regresso a Manderly, como, por exemplo, a composição *haiku*²⁴³ do poeta japonês Kobayashi Issa (1763 - 1827), escrito após a morte de um dos seus filhos

露の世は露の世ながらさりながら

Tsuyu no yo wa tsuyu no yo nagara sari nagara

The world of dew - A world of dew it is indeed,

And yet, and yet.

[destaque nosso] (Tradução de Lewis Mackenzie disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/bio/kobayashi-issa>>, consulta a 18/11/2012)

Ou o poema de Arthur Henry Adams (1872 - 1936):

Of the eternal flower of Time.

²⁴³ *Haiku* é uma forma literária de origem japonesa.

“I triumph so beyond regret,

I win her immortality:

Where, Death, your vaunted victory?

Where, Grave, your sting? **And yet - and yet - !**

[destaque nosso] (Poema disponível em
<http://allpoetry.com/Arthur_Henry_Adams/>; consulta a
18/11/2012)

A circularidade regressa na utilização da expressão inserida na frase “Tinha pensado tantas vezes naquele dia... e se nos encontrarmos de novo... então poderei sorrir” (Pereira, 2008: 47) que recorda o título do livro homónimo de Ana Teresa Pereira, editado em 2004. Ainda, a alusão à eternidade, “poderia passar a eternidade assim. Juntos” (Pereira, 2008: 48), e a uma especial conceção de amor, recorrente na obra da escritora portuguesa: “percebi que o amor era ele, aquele rosto antigo, aquela alma antiga, aquelas mãos” (*Id. Ibidem*); “O rosto dele é antigo, como um rosto no quadro de Ticiano” (Pereira, 2008: 50).

Rebecca refere-se à nova Mrs. De Winter, de quem não sabe o nome próprio, porque ninguém a chama pelo nome, apenas pelo apelido: “Max chama-lhe minha querida ou não lhe chama nada, os criados tratam-na por Mrs. De Winter” (*Id. Ibidem*), apenas para a comparar consigo própria e como pretexto para falar das suas conceções de amor e beleza: “O amor devia ficar intacto, como a beleza devia ficar intacta, ou então só com as primeiras marcas do tempo, as que tornam a beleza mais profunda e mais triste (*Id. Ibidem*). Mas é também a chegada da nova Mrs. De Winter que começa a acentuar a “impressão de irrealidade”²⁴⁴ (Pereira, 2008: 51) de Rebecca.

“O jardim abandonado” é o título do capítulo 8 que descreve a conversa de Maxim De Winter com o pai de Rebecca antes do casamento. Uma série de indícios revelam a verdadeira personalidade de Rebecca, conforme atestam os excertos que se citam:

E serei a dona de Manderley (Pereira, 2008: 54);

(...) e ela percebeu que tudo estava bem. Faria dele o que quisesse.
(...) E afinal, ela nascera para representar o papel de rainha” (...);
Queres ter filhos, disse Rebecca. / Claro que sim. / A ideia não a

²⁴⁴ “Irrealidade” é uma palavra recorrente na obra pereiriana.

entusiasmava muito. Mas fazia parte do seu papel. (Pereira, 2008: 56)

Mostram, também, aquele que, na crua realidade, viria a ser o futuro da mesma com Mr. De Winter: “De repente, Manderley pareceu-lhe um lugar enorme e pouco acolhedor, a velha casa tal como a recordava (...); “há qualquer coisa nele... Tem cuidado com ele. (...) / Ele não é como os outros. Não vais fazer dele o que quiseres” (Pereira, 2008: 57).

O capítulo 9, “Os caminhos no bosque”, faz-nos voltar a Manderley, onde paira o fantasma de Rebecca, no dia em que os irmãos de Maxim vieram visitar os recém-casados, “A minha cunhada e o marido vieram a Manderley” (Pereira, 2008: 59) para conhecer a nova “dona da casa” (*Id. Ibidem*). Repare-se como o texto deixa antever uma nova Mrs. De Winter que nada tem a ver com a extraordinária Rebecca que Ana Teresa Pereira reanima e dignifica em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Afirmar a própria Rebecca: “Ficaram surpreendidos, esperavam, talvez, uma nova Rebecca, não aquela criatura insignificante que de vez em quando parece rodeada de luz” (*Id. Ibidem*). É neste capítulo que, claramente, encontramos o paralelo entre as duas mulheres de Mr. De Winter:

Ele pergunta-lhe pela outra mulher. Ela não vai voltar. Ela partiu no barco numa noite de tempestade, e não vai voltar nunca. Ela. A dona do cão. A que se parecia com uma serpente. A que vagueava à noite pelos bosques, um vulto escuro pelos bosques...” (Pereira, 2008: 61)

A segunda Mrs. De Winter tem

o ar de uma menina recém-saída do colégio, veste-se como se o fosse, não usa maquilhagem (...) usa um perfume muito suave, uma simples água-de-colónia (Pereira, 2008: 62);

(...) é mais baixa do que eu, tem ombros estreitos e cintura fina, um corpo demasiado frágil.” (Pereira, 2008: 63)

Aqui se revela, distintamente, a predominância de Rebecca que considera a “outra mulher” como uma usurpadora: “E pela primeira vez pergunto a mim mesma o que saberá a meu respeito, esta intrusa que se senta no meu lugar à mesa, e na minha cadeira na biblioteca (...)” (Pereira, 2008: 62).

“O monstro”, assim se intitula o capítulo 10, retorna ao passado da vida de Rebecca e reconta um episódio crucial que pretende justificar a história posterior e, em certa medida, explicá-la, fundamentando o final do amor, entre Rebecca e Maxim, logo no início

do casamento: “Não sabia bem o que dizia, não interessava muito, nada interessava depois da morte do amor” (Pereira, 2008: 69). Isto sucede depois de Rebecca ter contado a Maxim, ainda durante a lua-de-mel, a sua existência em Londres. Então, tudo mudou: “Ele demorou alguns minutos a responder, mas quando o fez ela quase viu a espada cair entre eles. / És um monstro” (Pereira, 2008: 68). A verdadeira natureza de Rebecca é em muito semelhante às protagonistas das outras narrativas pereirianas, mulheres fora do comum, com poderes que ultrapassam a racionalidade e, sempre, extremamente belas.

Toda a ação deste episódio se passa num cenário fantástico e simbólico, “no cimo de um penhasco (...). Os penhascos abruptos, o mar lá em baixo, de um azul muito escuro, revelando a profundidade” (Pereira, 2008: 66). Note-se, ainda, que esse lugar faz, imediatamente, a personagem lembrar-se de um quadro “que vira numa pequena igreja em Itália. Cristo e Lúcifer à beira de um precipício, ambos muito belos e magros” (Pereira, 2008: 68). Rebecca compara-se a Lúcifer, reconhece que a vida não passa de um negócio, “é a primeira vez que falamos de negócios” (Pereira, 2008: 69), ou de uma representação e um fingimento: “vou dar-te um reino, e em troca só tens de fingir que me adoras” (*Id. Ibidem*).

Regressam algumas daquelas que são, como temos vindo a demonstrar, as obsessões das personagens pereirianas. A ação parece repetir cenas já vividas; “a impressão de que estavam a repetir uma história, uma das mais velhas histórias do mundo” (Pereira, 2008: 66). Não faltam, similarmente, novas referências à Música, à Literatura e ao Cinema. No casamento de Rebecca e Maxim tinha havido música de “Bach” (Pereira, 2008: 65) e o que lhe acontecera era algo “como nos livros, como nos filmes” (*Id. Ibidem*).

É, igualmente, neste capítulo que se recorda que Manderley era, realmente, tudo o que verdadeiramente interessava a Rebecca: “Talvez eu seja o espírito de Manderley. (...) Não ia viver para Manderley, ia voltar para Manderley” (Pereira, 2008: 67).

Os capítulos 11 (“O cheiro a azáleas”) e 12 (“Os rododendros”) têm nomes que recordam as flores mais marcantes e representativas de Manderley e que são aquelas que associamos a Rebecca que chega a ter cheiro de azálea. O quarto da personagem encontrava-se na ala oeste onde se sentia o cheiro do mar e se vislumbrava “O caminho ladeado de rododendros cor de pêssago e azáleas, o caminho no meio das árvores escuras e agrestes” (Pereira, 2008: 71).

Rebecca não fora nunca, e é a própria que o afirma por diversas vezes ao longo da diegese, o tipo de mulher inocente e ponderada que Max esperava ter encontrado (e como parece ser a nova mulher de Mr. De Winter). A vida de Rebecca poderia ter sido diferente se ela “tivesse continuado a representar o papel de rapariga ingénua e sensata (mas eu nunca representei esse papel, foi ele que o imaginou)” (*Id. Ibidem*). Não o fez e revelou o seu verdadeiro ser, aquele que tanto parece ter agradado a Ana Teresa Pereira, maneira de ser valorizada e distinguida ao longo da narrativa. Parece-nos, pois, extremamente simbólica, no contexto de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a alusão persistente aos rododendros e às azáleas, à qual se associa a menção à floresta densa e escura, local predileto da protagonista, uma vez que as flores podem ter as mais diversas simbologias de acordo com as diversas civilizações ou religiões. O simbolismo floral do mundo celta, por exemplo, aponta para a flor como “símbolo de instabilidade (...) da instabilidade essencial da criatura” (Chevalier e Cheerbrant, 1982: 330), e não apenas da inconstância da mulher. A criatura, em geral, estaria, pois, “votada a uma evolução perpétua, e, muito especialmente, do carácter fugidio da beleza” (*Id. ibidem*). A floresta revela uma simbologia fortemente ambivalente, entendendo os psicanalistas modernos que simboliza o inconsciente “pela sua obscuridade e pelas suas raízes profundas” (*Id. ibidem*).

No capítulo 11, Rebecca “encontra” a nova Mrs De Winter no quarto que fora dela, o qual se mantém intacto porque todos parecem querer preservar a memória da primeira Mrs. De Winter, tal como na história do início do século XX, um romance inolvidável com um enredo muito bem construído no qual a narradora descobre que tudo, em Manderley, lembra Rebecca, que a sua presença está em toda a parte e que todos se empenham por fazer recordar que ela era uma mulher lindíssima, poderosa e exuberante. Todos aqueles que com ela privaram ainda a amam e falam sempre dela; o seu quarto está selado; a decoração é a mesma e até os cães, que foram dela, vagueiam pela casa à sua procura: é como se, de algum modo, ela estivesse viva, porque ninguém a quer deixar morrer.

Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é a própria Rebecca que teima em ficar e tudo faz para minimizar a imagem da jovem Mrs. De Winter. Sobressai, na narrativa pereiriana, “a que morreu” (Pereira, 2008: 75) para explicitamente se menorizar “a que de alguma forma ainda não nasceu” (*Id. Ibidem*).

No capítulo 12, recorda-se a chegada de Rebecca a Manderley e, já aí, “ela imaginou por instantes que a mansão não existia, que era uma maquete, como nos filmes”

(Pereira, 2008: 77). Em nossa opinião, este capítulo procura justificar a personalidade de Rebecca e todo o seu comportamento posterior, procurando incriminar, desde logo, Max De Winter pelo desfecho da história de Daphne Du Maurier, inocentando, de certa forma, a sublime e inesquecível Rebecca. Vejamos algumas das inúmeras citações que elucidam esta ideia:

Os últimos dias tinham sido um pesadelo, Max quase não lhe dirigia a palavra, quase não olhava para ela (...). / A casa mais bela da Cornualha (...) pareceu-lhe cinzenta e triste. (Pereira, 2008: 78)

Dormiu sozinha naquela noite (...) percebeu que era algo a que tinha de se habituar, estava definitivamente sozinha. (Pereira, 2008: 79)

Ainda assim, nada disso parecia perturbar verdadeiramente Rebecca e a sua “actuação ainda mal começara, ainda só estava no primeiro acto” (Pereira, 2008: 81). Na festa que deu, e na qual apareceu deslumbrante num “vestido verde, um modelo ousado que lhe deixava as costas nuas e parecia ter sido criado para ela, para os seus cabelos negros e olhos verdes” (Pereira, 2008: 80), a primeira Mrs. De Winter “passou o resto da noite a dançar, com o marido e com estranhos, e não sentiu qualquer diferença ao passar de uns para os outros” (Pereira, 2008: 81).

Por certo existem, na descrição de Rebecca, reminiscências do mito de Perséfone (assim nomeada pela mitologia grega, correspondente à deusa romana Prosérpina), figura recorrente em outras histórias de Ana Teresa Pereira, essencialmente por ser essa deusa detentora de uma beleza estonteante, pela qual muitos homens se apaixonaram. Recordemos o quadro de Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, de 1874, que se encontra na Tate Gallery em Londres, e a semelhança da beleza, da cor do cabelo e do vestido verde da deusa com a descrição que é feita, por Rebecca, de si própria.

Se o romance de Daphne Du Maurier tinha já uma espessura psicológica envolvente, e se desenrolava num clima quase sobrenatural, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* adensa mais ainda essa sensação de “irrealidade”, uma vez que coloca a narração na voz de Rebecca e é a perspetiva da mesma que vamos tendo ao longo da diegese, tanto no que diz respeito ao presente como relativamente ao passado.

Essa sensação de irrealidade e sobrenatural retrata, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a imensa propriedade da família De Winter como um lugar excecional, inusitado, contudo intimidante, com uma enorme casa vitoriana repleta de divisões, lugares sombrios

e envolta num clima misterioso para a nova Mrs. De Winter. Se a sensação de se sentir como uma intrusa se torna, para a jovem esposa de Maxim, gradualmente obsessiva e doentia em *Rebecca*, o mesmo se passa com a primeira Mrs. De Winter na história de Ana Teresa Pereira, obcecada pelo facto de alguém ter tomado o seu lugar. Maximillian, o rico e poderoso Mr. De Winter, sempre tão misterioso em *Rebecca*, tem agora um papel secundaríssimo, servindo apenas para recontar a história de Rebecca. Mrs. Danvers (Danny como é chamada por Rebecca, em *O Verão Selvagem dos teus Olhos*, veja-se na página 72, por exemplo), governanta de Manderley e criada pessoal de Rebecca, ressurge, também, mas sem a importância que lhe era dada no romance de Daphne Du Maurier.

Se podemos afirmar que a escrita de Du Maurier é precisa e quase cinematográfica, com descrições belíssimas e apazivelmente poéticas, o mesmo se pode dizer do livro de Ana Teresa Pereira. Du Maurier cria, de forma excepcional, hesitações, suspeitas, medos, pensamentos obsessivos na jovem Mrs. De Winter. Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, essa personagem perde importância, aparecendo, aos olhos de Rebecca, como “uma criatura insignificante” (Pereira, 2008: 59), como um “patinho feio” (Pereira, 2008: 78), enquanto ela, extravagante e obsessiva, se descreve na sua exuberante beleza que a tudo e todos continua a avassalar.

Em “Sonhar sonhos”, capítulo 13, regressamos à infância de Rebecca e neste texto desponta, reforçando a afirmação que já fizemos mais do que uma vez, a imagem de uma mulher que revela atributos idênticos às demais protagonistas de Ana Teresa Pereira: o amor pelas flores e um entendimento profundo de tudo o que a elas diz respeito: “tinha conhecimento de tudo o que se passava no jardim” (Pereira, 2008: 83); e a paixão pelos livros, neste caso fazendo alusão a histórias que se relacionavam com colecionadores de plantas: “Gostava de ler livros de exploradores” (*Id. Ibidem*). São chamados ao texto os ingleses Ernest Henry Wilson (1876 - 1930)²⁴⁵ e Francis Kingdon Ward (1855 - 1958)²⁴⁶.

No terceiro parágrafo, inicia-se uma extensa anamnese da criação do jardim de Manderley. Há, de novo, a descrição das flores, arbustos e árvores plantadas e os pormenores referentes às mesmas: quando devem ser plantadas, em que locais, quando

²⁴⁵ Pode obter-se informação sobre este importante explorador e coletor de plantas numa página da Universidade de Harvard (em <<http://arboretum.harvard.edu/library/image-collection/botanical-and-cultural-images-of-eastern-asia/ernest-henry-wilson/>>, consulta a 25/11/2012).

²⁴⁶ Acerca do botânico, explorador, coletor e autor de livros de botânica Francis Kingdon Ward, pode ler-se o artigo do *Journal American Rhododendron Society* (1975), Volume 29, Number 3 (disponível em <<http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/JARS/v29n3/v29n3-moodie.htm>>, consulta a 25/11/2012).

florescem, de que cor são, tecendo-se, ao mesmo tempo, algumas considerações sobre as mesmas. Deste modo, no fabuloso jardim de Manderley, existem: campainhas e campânulas brancas; primaveras e primaveras noturnas; anêmonas e ervilhas de cheiro de diversas qualidades; dalias; íris; um extenso roseiral (que Rebecca recordará na página 85); magnólias; camélias; madressilva; tradescância; campainhas; lavanda e lilás (páginas 83 - 84).

Quase uma página é reservada à descrição do roseiral, a que já se havia feito referência em capítulos anteriores de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, “Ao longo dos anos, plantámos inúmeras variedades de rosas” (Pereira, 2008: 85). Principia, de imediato, a enumeração das diversas rosas cultivadas e suas singularidades, aromas, cores e matizes, e os nomes fantásticos que cada uma tem: “Angel Face”; “Another Chance”; “Autumn Sunlight”; “Autumn Sunset”; “Black Ice”; “Blue Moon”; “Blue River”.

Este conhecimento profundo de botânica e das tradições inglesas no cultivo das rosas, no modo como lhes são atribuídos os nomes, revela a erudição de Ana Teresa Pereira e, também, se descobre, de novo, o aspeto autobiográfico de que temos vindo a falar. As analogias Rebecca/Ana Teresa Pereira/personagens pereirianas sucedem-se a par de outras similaridades como o gosto pela música (jazz, página 85; Duke Ellington, Bach, página 86) e pelos livros de botânica, nomeando-se dois, o “*Handbook of Narcissus* de E. A. Bowles”²⁴⁷ (Pereira, 2008: 85) e “o livro de Hiroshige”²⁴⁸, os quais faziam Rebecca “sentir-se mais perto da natureza das coisas” (*Id. Ibidem*).

Existem, no capítulo em análise, também referências a pinturas do artista japonês *ukiyo-e*, Hiroshige, como, por exemplo, *The Sea off Satta in Suruga Province - Suruga satta Kaijo* (disponível em <http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/36_views_fuji_1858/fuji_1858.htm>, consulta a 25/11/2012): “Os redemoinhos de Hiroshige, que sempre me impressionaram tanto como a onda de Hokusai. E sempre o monte Fuji. Ele era o artista do nevoeiro, da neve e da chuva...” (Pereira, 2008: 85).

²⁴⁷ Edward Augustus Bowles (1865 – 1954) foi um conhecido horticultor britânico, considerado como um dos maiores “gardeners” do século XX, que criou um belíssimo jardim em Myddelton House, escreveu diversos livros e o seu nome tem sido conservado em muitas plantas (informação disponível em <<http://www.eabowlessociety.org.uk/history.htm>>, consulta a 25/11/2012).

²⁴⁸ Utagawa Hiroshige (1797 - 1858) foi um artista japonês *ukiyo-e*, considerado como um dos derradeiros grandes pintores dessa arte (informação disponível em <<http://www.hiroshige.org.uk/hiroshige/main/main.htm>>, consulta a 25/11/2012).

Esta relação que se estabelece, de forma tão natural e perfeita, entre a botânica e a pintura, verdadeiramente de acordo com a maneira pereiriana de escrever, prossegue com a alusão ao manual de desenho de Ehon Tebikigusa²⁴⁹ que diz que “as pinturas são baseadas na forma das coisas. Se copiarmos a forma e acrescentarmos o estilo e o sentido, o resultado é uma pintura” (Pereira, 2008: 86).

O capítulo encerra com dois temas fundamentais, o facto de Rebecca querer “Viver depressa e morrer cedo” (*Id. Ibidem*) e a reminiscência do poema “My house, I say” (Pereira, 2008: 87), que já havia sido mencionado na página 21 de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, do escocês (romancista, poeta e ensaísta, para além de escritor de *short stories*, tão ao gosto pereiriano) Robert Louis Stevenson (1850 - 1894)²⁵⁰, autor de obras incontornáveis como *Treasure Island* (1883), o seu maior sucesso, e o incrível livro *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), entre outros.²⁵¹

Leia-se o excerto de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, “do velho jardineiro que olhava de longe, através do portão fechado, o jardim que um dia julgara seu” (Pereira, 2008: 86), e compare-se com o belíssimo poema de Stevensen:

My house, I say. But hark to the sunny doves
That make my roof the arena of their loves,
That gyre about the gable all day long
And fill the chimneys with their murmurs song:
Our house, they say; and mine, the cat declares
And spreads his golden fleece upon the chairs;
And mine the dog, and rises stiff with wrath
If any alien foot profane the path.

²⁴⁹ Confirmar em <http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=780452&partid=1&output=Terms%2F!!%2FOR%2F!!%2F22127%2F!%2F%2F!%2Fi%2F!!%2F%2F!!%2F%2F!!%2F&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database%2Fadvanced_search.aspx¤tPage=47&numpages=10>. A consulta foi realizada a 27/11/2012)

²⁵⁰ Robert Louis Stevenson “is not only remarkable for the number of works he produced in his twenty-year literary career, but also for the range of genres he adopted: essays, travel writing, short stories, novels and romances, as well as poetry, plays and biography. Stevenson also composed music for the flageolet. Within these genres, too, his output is remarkable for what Henry James calls his ‘constant variety of experiment’” (informação disponível em <<http://www.robert-louis-stevenson.org/works>>, consulta a 30/11/2012).

²⁵¹ Estas obras de Stevenson são mencionadas em outros livros de Ana Teresa Pereira.

So, too, the buck that trimmed my terraces,
Our whilom gardener, called the garden his;
Who now, deposed, surveys my plain abode
And his late kingdom, only from the road.

[destaque nosso] (Poema acessível em
<<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/19401>>, consulta
a 26/11/2012)

Tudo no capítulo 14, “O segundo acto”, comprova as conclusões que temos vindo a tirar sobre a forma como Ana Teresa Pereira quis redesenhar a figura de Rebecca, tendo em conta a sua identidade e a das suas personagens. Há, nesta revivida história de Rebecca, uma ênfase dada à importância do Teatro e da representação (“O segundo acto”), como parte da existência, como se o ser humano vivesse e tivesse um papel para representar, como acontece com Rebecca:

Mas aquele era o seu papel. Era a sua parte no trato (...). (Pereira, 2008: 89)

Era uma actriz a representar o papel da sua vida e fazia-o muito bem, confundia-se com a personagem ao ponto de nem o marido as poder separar. (Pereira, 2008: 92)

Mas, de acordo com Rebecca, “quando um actor se confunde com a personagem, está perdido...” (Pereira, 2008: 91). A este propósito chama-se ao texto Basil Rathbone (1892 - 1967), que “representa Sherlock Holmes no cinema. (...) / Aquele programa de rádio que tu ouvias às vezes” (Pereira, 2008: 92). Rathbone foi um ator britânico de Teatro e Cinema, nascido na África do Sul, que entrou em cerca de setenta filmes, mas que ficou conhecido, fundamentalmente, pelo seu famoso papel como Sherlock Holmes em catorze filmes de Hollywood (feitos entre 1939 e 1946) e, depois, em séries de rádio (informação disponível em ><http://www.imdb.com/name/nm0001651/bio>> e em <<http://www.basilrathbone.net/>>, consulta a 27/11/2012).

Realça-se, de novo, em Rebecca, o seu amor pela natureza e pelas viagens, e a sua incapacidade de amar o outro, tal como acontece com as demais personagens pereirianas, em geral: “Tu és incapaz de amar” (Pereira, 2008: 91). Sublinha-se aquela que é também uma ideia recorrente em Ana Teresa Pereira, a coexistência do desejo e do ódio: “Mas era

impossível esquecer o desejo e o ódio (...) sempre demasiado próximos um do outro” (Pereira, 2008: 93).

O amor pela natureza, pelas substâncias e pelas matérias, é retomado no capítulo 15, “Os objectos”: “Há uma religião de que não se fala nas igrejas, o amor pelas pedras e a terra, as plantas e os animais, os livros e os barcos” (Pereira, 2008: 95). No texto, paira, repetidamente, o poema de Stevenson: “*our house, they say; and mine, the cat declares and spreads his golden fleece upon the chairs...*” (*Id. Ibidem*), como um aviso para o perigo de amar os objetos (não faltando a alusão aos gatos): “Mas nenhum de nós lhe prestou atenção, e agora é demasiado tarde” (*Id. Ibidem*), porque, como se escreve mais adiante, “Era isso que o poema queria dizer, nós não possuímos nada, limitamo-nos a passar” (Pereira, 2008: 96).

Confirma-se, neste momento, de forma indubitável, a incapacidade de amar o outro por parte de Rebecca (à semelhança das demais personagens pereirianas, como já temos vindo a asseverar e como revela Ana Teresa Pereira, nas poucas entrevistas que deu, em relação à sua própria pessoa). Rebecca considera-se “um ser maldito” (Pereira, 2008: 95), apaixonado, mas incapaz de amar: “eu nunca amei (...)” (Pereira, 2008: 99). Apenas gostou de Max “pelo seu aspecto e a sua casa, e a sua forma de beijar, e a primeira memória dos lilases, e as pinturas de El Greco...” (Pereira, 2008: 95).

A partir deste capítulo, a “atmosfera de sonho” (Pereira, 2008: 96) ou pesadelo, tão comum nas obras pereirianas, adensa-se, criando-se um pesada e assombrosa ambiência. Rebecca começa a experimentar a sua real (in)existência terrena, o seu existir meramente fantasmático: “Às vezes pergunto a mim mesma se assombro os seus dias como ela assombra os meus, somos o fantasma uma da outra, o eterno fantasma uma da outra” (*Id. Ibidem*). Efetivamente, a nova Mrs De Winter assombra a existência fantasmática de Rebecca em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, do mesmo modo que a falecida mulher de Maxim ensombrou a vida da nova Mrs. De Winter em *Rebecca*. De qualquer modo, repare-se na supremacia de Rebecca em ambas as narrativas. Comparavelmente ao que acontece em *Rebecca*, a nova mulher de Maxim nunca é nomeada pelo seu nome próprio, como já aludimos: “E ela não tinha nome, era apenas um segundo eu, uma segunda Mrs. De Winter” (Pereira, 2008: 98).

Obsessivamente, neste capítulo, Rebecca volta a falar das plantas de que tanto gosta, nomeando-as e explicando as suas particularidades; dos seus livros e das suas

personagens prediletas, como os detetives de histórias policiais: “O meu Sherlock Holmes, ele também esteve na Cornualha (...) eu nunca amei, mas se tivesse amado...” (Pereira, 2008: 99).

O capítulo 16, “Noites de chuva”, recorda-se o princípio da vida dupla de Rebecca: uma em Londres, outra, diferente, em Manderely. Contudo, o início e o final do capítulo desvendam e parecem justificar a razão para o comportamento de Rebecca e a sua imensa solidão, associados, evidentemente, a tudo o que vinha sendo já referenciado anteriormente:

E, um dia, a solidão acumulada durante quase cinco anos tornou-se insuportável e ela compreendeu que tinha de encontrar uma saída. (Pereira, 2008: 101)

Foi assim que começou a sua vida dupla. (Pereira, 2008: 104)

Duas vidas. E sempre o mesmo vazio, e afinal a solidão não desaparecera, corria o risco de tornar-se mais forte do que nunca. (Pereira, 2008: 105)

“Caroline de Winter” dá nome ao décimo sétimo capítulo que reforça a ideia já antes anunciada da relevância de Rebecca em Manderley. Já no capítulo anterior, Rebeca tinha confessado confundir-se “com Manderley ao ponto de não se lembrar de quem era dentro das suas paredes. De não distinguir o seu perfume do perfume do jardim” (Pereira, 2008: 104). Agora, a recordação do quadro de Caroline de Winter reaviva, em Rebecca, “a sensação de ter estado [em Manderley] antes” (Pereira, 2008: 107), porque eram “singularmente parecidas” (*Id. Ibidem*), bem como traz à luz o episódio do vestido do baile que Rebecca copiara do retrato de Caroline: “estava a examinar os quadros porque precisava de uma ideia para o meu vestido de baile” (*Id. Ibidem*). Recorda-se, ainda, o plano maquiavélico da governanta que leva a nova Mrs. De Winter a usar um vestido idêntico ao da sua antecessora.

Obsessivamente, regressam as interrogações ontológicas na procura do entendimento do Ser e da Eternidade, bem como a reiterada menção aos anjos, particularmente aos anjos caídos:

E depois, quando nos absorvemos mesmo num papel, podemos ter um vislumbre de quem realmente somos. De onde viemos, para onde vamos, quem somos. Porque é que ficámos para trás. Será que os anjos caídos sabem que caíram? (Pereira, 2008: 107 - 108)

E pergunto a mim mesma se a eternidade será isto, recordar uma e outra vez (...). As coisas essenciais. (Pereira, 2008: 108)

Três mulheres com vestidos iguais, como numa canção infantil, e a única de nós que tem alguma realidade é Caroline. (Pereira, 2008: 109)

(...) estamos as três aqui e tenho de novo a impressão de que Caroline é real, nós somos outra coisa, um ser que ainda não existe e um ser que se recusa a deixar de existir. (Pereira, 2008: 111)

Acrescente-se, além disso, e parece-nos ser esse também um dado fundamental que anuncia o desfecho da diegese, que a nova Mrs. De Winter, segundo a própria Rebecca, começa a parecer-se com ela: “E, o que é pior, tornou-se um pouco parecida comigo. (...) Ela tomou o meu lugar, é a dona da casa, e começa a parecer-se comigo. (...) uma figura de contos de fadas” (Pereira, 2008: 110).

Intitulado “Como a chama de uma vela”, o capítulo 18 anuncia o “desaparecimento” de Rebecca e, conseqüentemente, a aproximação do final de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*: “as suas noites estavam contadas” (Pereira, 2008: 113 e 115); “É bom morrer no Outono. / No fim do Verão. Afinal ela sempre quisera morrer cedo, e rapidamente, como a chama de uma vela que alguém sopra no escuro” (Pereira, 2008: 114).

Revive-se a morte de Rebecca, através de uma perspectiva que a torna, aos olhos do leitor, imerecida. Chamamos, ainda, a atenção para as referências bíblicas, procedimento usual em algumas obras pereirianas, assunto abordado na nossa dissertação de mestrado. Rebecca afirma, mais do que uma vez, “Eu, Salomão, filho de David, rei de Israel, eu fiz tanques. / Eu cumpri o meu trato” (Pereira, 2008: 116). Será, naturalmente, uma analogia entre a construção do templo que “Salomão decidiu edificar (...) em nome do SENHOR (...)” (Bíblia, 1998 : 584 e seguintes)²⁵² e aquela Manderley que Rebecca considerava obra sua, talvez numa alusão à sua sabedoria e devoção à casa, bem como à riqueza de Manderley.

Os dois últimos capítulos (19 e 20), “O nevoeiro e “A Tempestade” anunciam a partida de Rebecca, após a sua vingança:

Tu ganhaste Rebecca, disse baixinho.

²⁵² Bíblia, Antigo Testamento, Segundo Livro das Crônicas.

Eu?

Estiveste sempre aqui, como uma sombra negra, tirando-me a única oportunidade de ser feliz. (...)

Quando entraste em Manderley, há muitos anos, foi como se desencadeasses todas as forças do inferno. (Pereira, 2008: 126)

Então Rebecca pôde partir: “Sentia-se sozinha. Como nunca se sentira antes. (...). Não se lembrava das palavras. (...) Com uma sensação de horror, percebeu que não se lembrava do seu nome” (Pereira, 2008: 128 - 129).

Ana Teresa Pereira “redesenha” diversas cenas e a partir da vinda da jovem Mrs De Winter para Manderley, o tempo da narração “passa a ser concomitante” (Pinheiro, 2010: 283) com o da história de *Rebecca*, uma vez que a ação e os episódios do romance de Daphne Du Maurier são relatados pela voz de Rebecca que nos oferece uma outra perspectiva dos acontecimentos, como também já tínhamos escrito. Por essa razão, há aspetos que são explorados por Ana Teresa Pereira, sobretudo aqueles que poderiam ter passado despercebidos ao leitor, que promovem e evidenciam Rebecca face à nova Mrs. De Winter. No que diz respeito à reescrita da cena do baile, esta põe “a nu o que está verdadeiramente por detrás das intenções da autora funchalense. (...) *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e, em concreto, Manderley, são expoentes máximos do pensamento metafísico e epistemológico da escritora” (Pinheiro, 2010: 284).

Certamente faz todo o sentido ler *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* considerando o texto maurieriano, “pois do ponto de vista temático-narrativo formam ambos um só texto”, na opinião de Pinheiro (2010: 284). Todavia, a genialidade de Ana Teresa Pereira está na utilização “do texto original, do enredo, das personagens, das descrições do espaço dos episódios narrativos, fazendo-os parecer semelhantes, ao ponto de o leitor confundir” (Pinheiro, 2010: 285) a vida de Rebecca e a da nova Mrs. De Winter.

Porém, como referimos no início deste capítulo da nossa tese, e também como muito claramente realça Duarte Pinheiro, não se trata nem de cópia, nem de plágio, nem sequer de mera intertextualidade. Trata-se, sim, “de uma prova evidente de todo o pensamento epistemológico da romancista madeirense” (Pinheiro, 2010: 285), já evidenciado em obras anteriores. Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira reflete sobre a natureza e a validade do pensamento humano, essencialmente no que diz respeito ao conhecimento da condição humana, tema recorrente na obra da

escritora. Neste livro, procura explicar como o entendimento da condição humana é algo primitivo, já visto, mesmo que pareça novo aos olhos de quem o adquire.

O Verão Selvagem dos Teus Olhos poderia ter desencadeado as mesmas dúvidas, as mesmas interrogações que a obra de Daphne Du Maurier levantou, ou seja, a celeuma que despontou aquando da sua publicação, momento no qual a escritora inglesa foi acusada de plágio pela autora brasileira Carolina Nabuco (1890 - 1981) que a acusou de ter copiado o seu romance *A Sucessora*. Pelo que pudemos apurar, numa breve, porém cuidada pesquisa, existem sinais que indicam que Du Maurier pode ter-se inspirado no romance de Carolina Nabuco, uma vez que a escritora brasileira teria traduzido o seu texto para inglês e enviado, para os Estados Unidos da América, para que fosse publicado, tendo, de alguma forma (todavia nunca apurada ou provada) o mesmo chegado às mãos da escritora inglesa.

Contudo, se nos propuséssemos fazer relacionamentos entre obras, encontraríamos, certamente, ilimitadas semelhanças entre aqueles que são alguns livros de referência na obra pereiriana. Destarte, e só para recordar alguns exemplos, *Manderley*, com o seu ambiente misterioso, é deveras idêntica à propriedade do romance *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Maximillian de Winter pode parecer-nos semelhante a Mr. Rochester. Jack Favell, o mordaz primo de Rebecca, pode fazer lembrar Heathcliff de *O Monte dos Vendavais/Wuthering Heights*, obra-prima da literatura inglesa escrita por Emily Brontë e publicada em 1847, e até Rebecca, a estranha e enigmática Rebecca, poderá parecer ter laivos da obscura louca que vive no sótão da mansão em *Jane Eyre*.

Bernadette Bertrandias escreveu, em 2006, um excelente artigo em que faz um estudo comparativo entre *Jane Eyre* e *Rebecca*, intitulado “*Daphne Du Maurier’s Transformation of Jane Eyre in Rebecca*”. Nesse texto, coteja os dois romances, examinando a transformação, em *Rebecca*, do mito que constitui, em *Jane Eyre*, a tríade Jane/Rochester/Bertha Mason. Se, neste caso, a outra, a primeira mulher funciona como obstáculo à felicidade e à realização da heroína, a sua eliminação oportuna torna tudo possível. Contrariamente, em *Rebecca*, a figura fascinante e complexa da outra é rica em ambivalência, como já tivemos oportunidade de mostrar, o que suscita na jovem heroína narradora do romance maurieriano, que a substituiu, um desejo de descoberta e, depois, de identificação.

Embora muitos aspetos tenham sido comparados em diversos estudos, a saber, as heroínas de ambos os romances; a coincidência de os dois romances explorarem o tema do

desafio da mulher face ao sistema patriarcal, personificado na “casa”; a semelhança das duas propriedades e a atmosfera gótica, entre outros, Bernadette Bertrandias conclui que existem diferenças fulcrais, como, por exemplo, o facto de o senhor de Manderley não poder ter um papel central como Rochester. *Rebecca* foge, de acordo com Bertrandias, ao padrão de romance de amor,

towards the notion of discovery of the unknown, opening of the locks, and trespassing into forbidden ground. If the discovery of Rochester’s secret occupies one chapter, finding out what De Winter keeps secret from her [a nova mulher] concerns the entire story of the unnamed narrator in *Rebecca*. In other words, what Du Maurier has sensed as latent, yet forcefully suggestive, in *Jane Eyre* and has chosen to expand upon in her own vision, is what has come to be known as the Bluebeard myth. (2006: s. p.)

Bernadette Bertrandias cita Anne Williams, a partir da sua obra *Art of Darkness*²⁵³, na qual a investigadora afirma que o segredo do conto de Charles Perrault, *Barba Azul*

is the foundation upon which patriarchal control rests: control of the subversively curious female, personified in his wives [...] Bluebeard forbids her the room in order to be sure that she will open the door, for the contents of the room represent patriarchy’s secret, founding ‘truth’ about the female: women as mortal, expendable matter / mater [...] In *Bluebeard*, narrative techniques subtly side with Bluebeard, with the unquestioned reality of the male power that makes such murder possible, even sometimes necessary. (Williams citada por Bertrandias, 2006: s.p.)

Bernadette Bertrandias reforça a ideia de que o que está patente, em *Jane Eyre* e *Rebecca*, é o duro conflito entre a lei patriarcal e o que poderíamos apelidar de “curiosidade natural da mulher” ou o desejo da mulher de se transformar num ser autónomo, dependendo do ponto de vista. Bertrandias considera que os dois romances, de maneiras diferentes, reescrevem o mito de *Barba Azul* sob o ponto de vista da mulher, necessitando-se da “outra mulher” para escapar ao destino das mulheres do Barba Azul.

No romance de Daphne Du Maurier, *Rebecca* é tudo o que a segunda mulher não é. Esta é simples, socialmente desajeitada, tímida e inocente; “a outra”, *Rebecca*, é extremamente bonita, sofisticada, confiante, admirada e, até certo ponto, maliciosamente sabedora. Esta última qualidade está relacionada com a capacidade de controlar a vida dos outros e a sua própria e com uma sexualidade extremamente ativa e diversa (como se pode

²⁵³ Williams Anne (1995), *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press.

ver através do relacionamento com Jack Favell e, ao mesmo tempo, na sugerida e ambígua relação com Mrs Danvers).

Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, para além do que já foi referido, Rebecca reaparece como avatar da mulher fatal, consubstanciando a ligação entre *Eros* e *Thanatos* e associada à figura de vampiro (tópico recorrente em Ana Teresa Pereira), aliada, aqui, essencialmente, à incapacidade de amar (e não tanto à sexualidade que revelava em *Rebecca*), mas, também, pelo seu aspeto físico, repetidamente enfatizado. Por outro lado, metaforicamente, a sua permanência na casa indicia a sua dificuldade em morrer, objetivo que apenas é alcançável quando a duplicidade desaparece e a nova Mrs De Winter consegue tomar o seu lugar.

O que importa realmente destacar e reforçar é que estamos perante grandes mulheres escritoras que produziram obras-primas que marcaram e marcam, ainda hoje, indelevelmente os seus leitores. Escritoras cujos livros, de uma beleza colossal, não podem deixar de ser reconhecidos, como desde sempre foram, tendo-se tornado *best-sellers*, motivando a realização de filmes, concretizados por extraordinários realizadores. *Jane Eyre* deu origem a mais do que um filme. Em 1996, por exemplo, Franco Zeffirelli faz, com título homónimo, uma adaptação cinematográfica, protagonizada por William Hurt, Charlotte Gainsbourg e Anna Paquin (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0116684/>>, consulta a 27/11/2012). Em 2011, Cary Fukunaga faz, também, um filme baseado na obra da escritora inglesa, protagonizado por Mia Wasikowska, Michael Fassbender and Jamie Bell (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt1229822/>>, consulta a 27/11/2012). O romance *Rebecca* foi adaptado para o palco e para a televisão e foi transposto, para o cinema, pela primeira vez, pelo excecional realizador Alfred Hitchcock, logo em 1940, que quis que o filme fosse realizado a preto e branco de modo a conservar a atmosfera sombria da história, aquele clima que lhe garantia a sua peculiaridade. Foram estrelas, desse filme soberbo, Laurence Olivier, Joan Fontaine e George Sanders. O mesmo ganhou diversos prémios e transformou-se num dos clássicos da história do Cinema (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0032976/>>, consulta a 28/11/2012). *O Monte dos Vendavais* teve diversas e magníficas adaptações cinematográficas, uma das mais recentes feita pela realizadora britânica Andrea Arnold, em 2011, com a participação de Kaya Scodelario e

Nichola Burley (informação disponível em <http://cinecartaz.publico.pt/Filme/303455_o-monte-dos-vendavais>, consulta a 28/11/2011).

Ana Teresa Pereira concebe, a partir de *Rebecca* de Daphne Du Maurier, uma história que mantém a densidade psicológica envolvente da que lhe deu origem. Todavia, a sensação de familiaridade que advém da leitura do texto pereiriano não ocorre apenas desse facto, mas, similarmente, de outros a que fomos fazendo referência ao longo da nossa tese e que sumariamos em três pontos fulcrais:

1. a personagem Rebecca encerra, em si, uma forte componente autobiográfica de Ana Teresa Pereira;

2. a escritora portuguesa mantém-se leal à identidade das suas personagens/da sua *personagem* feminina, “conseguindo-o sem extrapolar o texto que serviu de base ao seu *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*” (Pinheiro, 2010: 294);

3. Ana Teresa Pereira conserva-se fiel às influências literárias que povoam o seu imaginário, a sua obra e obcecam as suas personagens, entre as quais se encontra Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*.

Por outro lado, um aspeto fundamental distingue e enaltece Rebecca em *O Verão Selvagem dos Teus olhos*. No romance maurieriano o sorriso de Rebecca, ao morrer, denuncia, como refere Duarte Pinheiro, “a vingança que Rebecca havia apenas cometido com a sua morte, uma espécie de suicídio assistido” (Pinheiro, 2010: 295). Na obra de Ana Teresa Pereira, o sorriso, “Ela continuava a rir quando disparei o revólver” (Pereira, 2008: 128, “tem outras implicações. Morrendo, Rebecca acabara de perder a sua ligação com o mundo exterior (...); e essa morte significa, na verdade, o regresso de Rebecca a um estado original” (Pinheiro, 2010: 295), ao estado em que se está antes de pertencer ao mundo dos vivos.

Como afirma Duarte Pinheiro, e nós concordamos inteiramente, o final das duas histórias é muito diferente, devendo ter sido o imenso amor que Ana Teresa Pereira dedica, desde sempre, à imagem de Manderley, a esse espaço deslumbrante que igualmente obceca as suas personagens, que fez com que a escritora portuguesa poupasse Manderley “àquele que é um dos mais inquietantes incêndios da literatura” (Pinheiro, 2010: 296).

Contudo, não devemos minimizar o facto de o texto pereiriano terminar com o regresso “à interminável solidão que acompanhava desde sempre e acompanhará para sempre todas as personagens de Ana Teresa Pereira” (Pinheiro, 2010: 296).

Concluindo, em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira escreve um sublime, mas ao mesmo tempo inabitual texto, retomando a história de Rebecca de um outro ponto de vista, o de Rebecca morta. Evocativo, o romance interpola a narrativa em primeira e em terceira pessoas, narrando as memórias de Rebecca e do seu relacionamento com Max e a sua estupefação e ciúme causados pela chegada à *casa* de uma mulher jovem, a nova Mrs. De Winter.

Na narrativa de Ana Teresa Pereira, é Rebecca que revela a sua versão dos acontecimentos. Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, o cenário e o enredo são respeitados, verificando-se, todavia, uma mudança radical de perspetiva. Os factos são-nos narrados pela voz de Rebecca morta. Revelando a destreza da sua escrita, Ana Teresa Pereira faz da ausência original de Rebecca uma presença central. Concludentemente aumenta o que, no texto de Daphne du Maurier, já existia de fantasmático, salientando, numa encenação de pesadelo, a sugestão diabólica que o romance do século XX, tal como o filme de 1940, transmitiam de forma diferente. No romance pereiriano, ninguém, nem mesmo a própria Rebecca morta, consegue vencer no fabuloso e imponente cenário chamado Manderley.

Os nomes (que são e não são os mesmos que Daphne du Maurier usou na sua narrativa) parecem não ter interesse na história de Ana Teresa Pereira, desvanecendo-se de forma ténue entre as azáleas e os rododendros de Manderley. Magistral, a escritora portuguesa ancorou *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* no inusitado anonimato da sucessora de Rebecca, deixando transparecer a imensa simpatia que tem pela extraordinária e inesquecível protagonista da narrativa maurieriana.

2. A Outra: para além da ousada ambiguidade jamesiana

Como fomos referindo ao longo do nosso trabalho, Irish Murdoch, Daphne Du Maurier e Henry James foram talvez os escritores que marcaram, de forma mais indelével, a obra de Ana Teresa Pereira. Outros, essencialmente anglófonos, perpassam de forma análoga e persistente as suas narrativas (referimo-nos à obra publicada até 2011). Aos mesmos autores se refere obsessivamente, a ponto de modelarem a sua sensibilidade e vida, bem como cada um dos seus livros. Por outro lado, delineiam os seus textos; demarcam existencialmente as suas personagens; inspiram os seus cenários e, em última

instância, impulsionam a escritora portuguesa a escrever livros a partir daqueles dos escritores que tanto ama. É o que acontece, como tivemos oportunidade de mostrar, com Daphne Du Maurier e, como vamos ver neste subcapítulo, com Henry James (1843 - 1916).

No caso específico de *A Outra* não é só *A Volta no Parafuso*, de Henry James, que está em questão. Implicitamente, outras obras do escritor foram fundamentais para que Ana Teresa Pereira se aventurasse neste exercício de homenagear Henry James “virando do avesso” a história clássica e para sempre ambígua do escritor britânico, autor de alguns dos romances, contos e textos de crítica literária mais marcantes da Literatura Inglesa.

Como escreve Brad Leithauser, num artigo intitulado “Ever Scarier: On ‘The Turn of the Screw’”,

All such attempts to ‘solve’ the book, however admirably tendered, unwittingly work toward its diminution. Yes, if we choose to accept the reality of the ghosts, ‘The Turn of the Screw’ presents a bracing account of rampant terror. (This is the way I first read it, in my teens.) And if we accept the governess’s madness, we have a fascinating view of a shattering mental dissolution. (That’s the way I next read it, under a professor’s instruction in college.) But ‘The Turn of the Screw’ is greater than either of these interpretations. Its profoundest pleasure lies in the beautifully fussed over way in which James refuses to come down on either side. In its twenty-four brief chapters, the book becomes a modest monument to the bold pursuit of ambiguity. It is rigorously committed to lack of commitment. At each rereading, you have to marvel anew at how adroitly and painstakingly James plays both sides. (Disponível em <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/10/ever-scarier-on-the-turn-of-the-screw.html>>, consulta a 19/12/2012):

Portanto, *The Turn of The Screw*, escrito em 1898, teve, ao longo dos tempos, diversas interpretações que levaram à existência de um debate crítico inflamado, mas insolúvel, sobre a realidade dos fantasmas e/ou a sanidade da precetora, o que torna este livro num exercício extremo que consegue manter a ambiguidade pretendida por James.

Num artigo de 2006, intitulado “Henry James. *The Turn of the Screw* - Ghost story, or study in libidinal repression?”, Sumia Hafidh já havia refletido sobre esta problemática da ambiguidade do texto jamesiano, tendo afirmado que *The Turn of the Screw* patenteava um labirinto de interações complexas entre os vivos e os mortos (a vida e a morte), que originava o debate entre o facto de se tratar de uma mera história de fantasmas ou de um

estudo sobre repressão sexual, uma vez que o enredo gira em torno do estado psicológico da personagem central, que vê fantasmas, porém somente quando está sozinha ou absorvida em determinadas fantasias (informação disponível em <<http://www.literature-study-online.com/essays/henry-james.html>>, consulta a 01/12/2012).

James escreveu *The Turn of The Screw* numa altura em que havia um interesse e curiosidade muito grandes em histórias de fantasmas. Todavia, de acordo com alguns críticos, o escritor não se deixava seduzir por histórias de fantasmas estereotipadas, antes procurava escrever sobre visões reais, como parece confirmar o prefácio que colocou na edição nova-iorquina da sua derradeira “história de fantasmas”, denominada *The Jolly Corner*: “the strange and sinister embroidered on the very type of the normal and easy” (*Id. Ibidem*).

Deste modo, para Hafidh, e resumidamente, eram os desejos sexuais da precetora que provocavam as aparições de Quint. Portanto, cada vez que ela imagina ou deseja poder estar como o seu patrão, julga encontrar o espectro de Quint à frente dela: “It was her own wish-fulfilment, her desires that appeared in the form of apparitions” (*Id. Ibidem*).

É claro que, para além desta controvérsia, outros críticos e teóricos da ficção se preocuparam em analisar a técnica narrativa utilizada por James na história, concluindo que a introdução, o enquadramento e narrativa em primeira pessoa conseguem convencer ou até mesmo manipular os leitores, o que impele à necessária hesitação nas interpretações.

Linda Kauffman escreve, no livro *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions* (1988), que a imagética de *The Turn of the Screw* é uma reminiscência do género gótico, bastando lembrar-nos da descrição de Bly e da propriedade circundante. Por outro lado, chama a atenção para o facto da precetora se referir diretamente a *Os Mistérios de Udolpho*²⁵⁴ e, indiretamente, a *Jane Eyre*, evocando-se, talvez, uma comparação da mesma não só com a protagonista *Jane Eyre*, mas também com Bertha, a mulher demente confinada em Thornfield.

²⁵⁴ Parece-nos importante a alusão ao romance gótico de Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1794). Ann Ward, num artigo intitulado “The Mysteries of Udolpho”, refere-se à obra da seguinte forma: “Although several novels published before *The Mysteries of Udolpho* fall into what is considered the gothic genre, many critics consider Radcliffe the founder of the gothic novel. *The Mysteries of Udolpho* includes all of the classic gothic elements, including a haunted castle, a troubled heroine, a mysterious and menacing male figure, and hidden secrets of the past. Extremely popular when it was first published in four volumes in 1794, the work made Radcliffe famous throughout Europe” (informação disponível em <<http://www.enotes.com/mysteries-udolpho-essays/mysteries-udolpho-ann-radcliffe>>, consulta a 19/12/2012).

Tal como *Rebecca*, também *The Turn of The Screw* teve adaptações cinematográficas como, por exemplo, em 1956, numa realização de John Frankenheimer. O papel da precetora é desempenhado pela belíssima atriz Ingrid Bergman (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0053384/>>, consulta a 02/12/2012), algumas vezes mencionada na obra pereiriana, surgindo até na capa de *Até que a Morte nos Separe* (2000), numa foto, com Cary Grant, numa cena inesquecível do filme *Notorious/Difamação* de Hitchcock. Em 1961, há uma nova e extraordinária adaptação do livro de James, num filme a preto e branco, realizado por Jack Clayton, tendo Deborah Kerr no papel de precetora, intitulado *The Innocents*, e considerado, ainda hoje, como uma das melhores adaptações. O escritor, realizador e produtor de cinema Guillermo del Toro, num artigo escrito para o jornal *USA Today* (2011), escolheu este filme como “one of his six favorite ‘fright flicks’”²⁵⁵ (informação disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0055018/trivia>>, consulta a 02/12/2012). Del Toro considerava que quando nós temos “the intuition that there is something which is there, but out of the reach of your physical world, art and religion are the only means to get to it” (informação disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0868219/bio>>, consulta a 02/12/2012).

Estas referências às adaptações das obras literárias à Sétima Arte procuram reforçar a importância, já inúmeras vezes mencionada, que o Cinema tem na obra de Ana Teresa Pereira. Muitas vezes, a interpretação que a escritora faz das obras, que obsessivamente menciona (ou a sua *compreensão muito própria* das mesmas), é uma combinação da leitura dos livros e do visionamento das adaptações cinematográficas, e de outros filmes, o que lhe permite atribuir os sentidos que nas mesmas pensa encontrar.

No texto escrito para o jornal *Público*, difundido a 31 de janeiro de 2004 e designado “A noite dá-me um nome” (Pereira, 2004: 7), precisamente uma revisão de *A Volta no Parafuso*, numa edição de 2003 da Relógio D’Água Editores, Ana Teresa Pereira refere-se a um conto de Henry James, igualmente fundamental na obra da escritora portuguesa, *O Desenho no Tapete*:

No conto ‘O Desenho no Tapete’ (...), Henry James fala do ‘segredo’ que o autor vai tecendo no próprio corpo do texto, o fio no qual estão enfiadas as pérolas, enfim, a verdadeira história que, se o romance ou conto tiver vida, está em todas as partes, e é contada por cada palavra, por cada sinal de pontuação. Claro que se

²⁵⁵ A expressão “fright flicks” significa, literalmente, “filmes assustadores”.

existe um inconsciente do texto, e eu não tenho dúvidas de que existe, o autor pode ser o último a saber ou até nunca saber. Em ‘A Volta no Parafuso’, James deixou falar livremente o seu desejo e o seu medo. Mas é o nosso desejo e o nosso medo que vamos encontrar na novela. [sic] (Pereira, 2004: 7)

Henry James expõe, claramente, em *A Arte da Ficção*, aquele que é o seu conceito de “boa ficção”, ou seja, o tipo de ficção realista do século XIX, conforme se subentende pelas afirmações feitas, como a que se cita: “A única razão para a existência de um romance é que ele tenta de facto representar a vida” (James, 1995: 62).

No conto *O Desenho do Tapete*, em que James usa a ficção para teorizar sobre a mesma, todo o enredo gira em torno dos desapontamentos das personagens por não conseguirem penetrar no sentido último da obra do escritor ficcional Verek, uma vez que encaravam esse sentido/sentidos como um complexo desenho de um tapete persa, que, para Verek, está em primeiro plano, mas é de árdua observação. A visualização deve ser tentada, contudo dificilmente ou mesmo nunca será vislumbrada. Isto equivale a dizer que o sentido da obra de arte é a própria obra de arte em si, envolta numa aura de mistério e insondabilidade, que exige constante contemplação de seus admiradores (leitores ou observadores), sem que lhes seja obsequiado o acesso ao entendimento completo dos seus significados. Terá sido este objetivo que James conseguiu, perfeitamente, ao escrever *The Turn of The Screw*.

A ambiguidade jamesiana, a que se refere Ana Teresa Pereira, os próprios textos de Henry James teorizam e as suas obras ficcionais refletem, parece-nos ser o que realmente seduz a escritora portuguesa que procura transpor, para as suas narrativas, essa mesma doutrina. Por outro lado, porque a ficção de James é, inegavelmente, ambígua, esta questão tem sido amplamente discutida por diversos críticos o que teve implicações para o fenómeno da ambiguidade literária como um todo, como conclui Rachel Salmon no artigo “A Marriage of Opposites: Henry James’s ‘The Figure in the Carpet’ and the Problem of Ambiguity” (1980).

Salmon refere-se aos trabalhos de Shlomith Rimmon²⁵⁶ e Christine Brooke-Rose²⁵⁷ como sendo as melhores tentativas teóricas para descrever a ambiguidade na obra de Henry James. Reexplorando o mais famoso exemplo de ambiguidade controversa, o livro *The*

²⁵⁶ Shlomith Rimmon (1977), *The Concept of Ambiguity - The Example of James*. Chicago and London: The University of Chicago Press (pp. 22 - 23).

²⁵⁷ Christine Brooke-Rose (1976), “The Squirm of the True, II”. PTL, 1. (pp. 513 - 546)

Turn of the Screw, Brooke-Rose mostra que “there is no word or incident in the story which cannot be interpreted in both ways” (Brooke-Rose: 50, citada por Salmon, 1980: 788).

Para Salmon,

each piece of textual evidence perfectly supports each of the mutually contradictory readings: there are ghosts and there are not (the hallucination theory). Since, according to Brooke-Rose, no synthesis or resolution of these readings is possible, she seeks unity at a deeper level - what she calls a single ‘narrative sentence’ capable of generating consistently binary readings on the story level. (Salmon, 1980: 788)

Shlomith Rimmon, por outro lado, estava mais interessada na experiência do leitor sobre a própria história, colocando-se à parte das interpretações contraditórias. A definição de ambiguidade, de Rimmon,

uses the terminology of logic: ‘the ‘conjunction’ of exclusive disjuncts (a b)’ or, in ordinary language: ‘the coexistence of incompatibles... the meanings are mutually exclusive, thus calling for disjunction and choice, but because the context provides no decisive grounds on which to base our choice, the meanings remain conjoined’. (Shlomith Rimmon, citada por Salmon, 1980: 789)

Terá sido, provavelmente, esta controversa ambiguidade, tanto no aspeto da dupla interpretação das palavras e dos factos, como da experiência do leitor sobre a própria história, que subjaz à obra de James e que o mesmo procura teorizar em *The Figure in The Carpet*, que levou a escritora portuguesa a escrever *A Outra*. Foi, como afirma José Mário Silva, da

projeção da escritora madeirense numa história alheia que nasceu o seu livro (...): ‘A Outra’, um conto perfeito, daqueles que apetece ler em voz alta, várias vezes - pecando apenas por ser demasiado breve e por apresentar uma estrutura narrativa tão elíptica, tão reduzida ao mínimo dos mínimos, que se torna opaca para quem não conheça a novela de James. [sic] (Silva, 2011: s.p.)

Contudo, para nós, é nessa narrativa omissa que reside igualmente a beleza do texto pereiriano, porque, tal como em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira não se limita a recontar a história. A escritora “vira-a do avesso”, sendo a mesma narrada também através de uma outra perspetiva. Oferece-se, ao leitor de *A Outra*, o ponto de vista

de Miss Jessel, o fantasma, à semelhança do que acontece em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*.

Ana Teresa Pereira “invade” o território jamesiano com a sua própria linguagem, como escreve José Mário Silva (2011b: s.p.): “ali onde um se demora, construindo lentamente a tempestade, a outra espalha relâmpagos, fragmentos curtos, súbitos clarões”.

Em *A Outra*, deparamo-nos, como habitualmente nas narrativas pereirianas, com as mesmas obcecações, semelhanças, circularidades, reminiscências e imagens que assomam vindas de obras anteriores: o castelo, as flores e, também, o vento e as charnecas: “a charneca num dia de vento” (Pereira, 2010b: 11); o lago e o nevoeiro: “Avistei o lago ao longe e tive a impressão de que uma leve neblina nascia das águas” (Pereira, 2010b: 22). E, evidentemente, a Literatura.

As paixões pereirianas ressurgem, neste livro, desde logo na capa do mesmo que é de Carlos César Vasconcelos sobre o quadro *Windflowers* (1903) do pintor inglês John William Waterhouse (1841 - 1917), um artista romântico, relacionado com os pintores pré-raphaelitas pela sua devoção em pintar mulheres bonitas e pelo fascínio pela mulher fatal, que retrata recorrendo ao simbolismo, a esquemas de cores vivas e a uma extraordinária luminosidade. Waterhouse pintava baseando-se em histórias famosas, poemas ou mitos, escolhendo algumas verdadeiramente trágicas ou mesmo brutais, conseguindo, todavia, transmitir, nos seus quadros, beleza e calma. Tal como a Irmandade dos Pré-Rafaelitas, tão apreciada por Ana Teresa Pereira, e na qual Waterhouse tanto se inspirou, o pintor usou o simbolismo para estabelecer temas-chave, agregando narrativas às suas pinturas. Naturalmente que a escolha deste quadro, para a capa de *A Outra*, não terá sido ocasional, antes carregada de significado uma vez que, nas pinturas de Waterhouse, é reconhecível um tipo idealizado de mulher, como se pode ler num artigo de Cathy Baker, onde, usando as palavras de Peter Trippi, escreve que a mulher, nas obras de Waterhouse, tem um tipo idealizado, reconhecível instantaneamente:

‘... Waterhouse transcended the particularities of individual models to present his own idealized, instantly recognizable type... Older contemporaries, such as Rossetti, Poynter and Moore, had devised their own types.’ (...) He also described the ‘Waterhouse girl’ - or Waterhouse’s ‘ideal type’ - as an ‘an invented beauty.’ Peter goes on to say, ‘... it seems to me Waterhouse’s ideal type was very much about what we call an English rose style.’” (Peter Trippi, *J.W. Waterhouse*, 2002, citado por Cathy Baker, 2012: 1).

A existência de um determinado tipo de mulher, facilmente identificável pelo estudioso da obra pereiriana (ou até pelo simples leitor), justifica esta escolha, bem como o apreço pela inspiração na Literatura e na Pintura pré-rafaelita.

Por outro lado, se atentarmos no título, o mesmo é carregado de significado e indiciador da história narrada, sobretudo no que à questão da ambiguidade e da perspectiva diz respeito. *A Outra* traz-nos à memória o filme, amplamente premiado, *The Others/Os Outros*, de 2001, realizado por Alejandro Amenábar e protagonizado pela sublime Nicole Kidman. É pertinente chamar ao texto um excerto de um artigo de William Skidelsky, sobre *The Turn of The Screw*, no qual o jornalista se refere ao texto de James e ao filme de Amenábar: “James’s tale, which he described as ‘a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation’, has inspired many successors, among them (...) the 2001 film *The Others* (2010: s.p.).”

A narrativa *A Outra* é precedida por uma epígrafe de *The Turn of the Screw* (1996: 48): “‘Why the candle’s out!’ I then cried. / ‘It was I who blew it, dear!’ said Miles” (Pereira, 2010b: 7)²⁵⁸, apenas inteligível e reveladora para o leitor pereiriano que também conheça a obra de James, colocando no cerne da história a precetora e Miles. Contudo, o excerto da obra de James pode ser também ardiloso porquanto aumenta a ambiguidade do texto pereiriano.

A Outra é uma obra elíptica, composta por seis partes sem título, constituídas por séries de textos breves, alguns compostos apenas por uma frase. A narração é feita na primeira pessoa, coincidindo com a protagonista da diegese, a precetora, que conta a sua história, enfatizando essencialmente a sua estada em Bly, a propriedade para onde vai trabalhar, incumbida da educação de duas crianças órfãs.

Nesta narrativa, ainda mais do que em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira surpreende-nos com uma história que tem por base um outro livro, uma obra de Henry James, mas que é absolutamente, efetivamente, *outra*.

O primeiro capítulo, totalmente dedicado à vida da protagonista antes da partida para Bly, começa, na primeira página, apenas com duas frases curtas, simples e de uma beleza e ambiguidade extraordinárias que só mais tarde perceberemos serem as mesmas que iniciam todas as outras partes:

²⁵⁸ Esta citação conclui o capítulo XVII de *The Turn of the Screw*. Curiosamente, nas versões dos filmes, adaptações desta obra de James, citadas anteriormente, a frase é ligeiramente alterada: “Why the candle’s out!? / It was the wind that blew it, dear!”

A porta abriu-se sem que ninguém lhe tivesse tocado.

O vento trouxe as folhas para dentro de casa, num movimento suave, com algo de musical. (Pereira, 2010b: 9)

De facto, de imediato, a personagem principal e narradora enfatiza Bly, considerando ter sido apenas aí que descobriu como era bela, porque em Bly havia um espelho grande: “Eu penso que tudo começou no dia em que me vi, de corpo inteiro, no espelho do meu quarto em Bly” (2010b: 10). Teve, então, consciência de que era “muito bonita” (*Id. Ibidem*) e percebeu “o que **ele** queria dizer ao falar das mulheres pintadas por Dante Gabriel Rossetti” (*Id. Ibidem*, destaque nosso). Note-se, desde já, dois aspetos relevantes: ela tem uma beleza artística e isso tinha-lhe sido dito por alguém, “ele”, que o leitor de *A Outra*, neste momento da diegese, ainda desconhece.

No texto contíguo, a protagonista/narradora recorda a história da sua infância e adolescência, momentos da sua vida onde tudo é comparado a personagens literárias. A primeira referência surge quando se traz, para o texto, aquele que é considerado um dos grandes poetas românticos ingleses William Wordsworth (1770 - 1850), que fazia parte dos chamados “Lake Poets”, comparando as suas brincadeiras com as suas irmãs com a de uma menina num poema de Wordsworth “que se sentava a fiar junto aos irmãos mortos no cemitério” (Pereira, 2010b: 11), insinuando o estado da protagonista, conclusão a que só, mais tarde, o leitor poderá chegar.

Depois, a importância dos romances, durante a sua juventude, nos quais “descobria os mundos mais estranhos” (Pereira, 2010b: 12). Reemergem, numa obsessão e paixão absolutas, as irmãs Brontë: Emily e *Wuthering Heights/O Monte dos Vendavais*; Anne através do seu romance *The Tenant of Wildfell Hall/O jogo da vida* (1848) e Charlotte com a menção a *Jane Eyre*. Similarmente, alude à romancista e contista, da Época Vitoriana, Elizabeth Cleghorn Gaskell (1810 - 1865) e a Charles Dickens (1812 - 1870), o qual, curiosamente, publicou os trabalhos de Gaskell na revista *Household Words*, nomeadamente as suas histórias de fantasmas:

O mundo terrível de Dickens (...), a paixão de Heathcliff por Cathy (Heathcliff que me tirava o sono), a solitária inquilina de Wildfell Hall, e Jane Eyre...

Havia uma história de Elizabeth Gaskell de que gostava muito, e que também entrava pelos meus sonhos (...). E a companhia dos fantasmas. (*Id. Ibidem*)

É evidente que o texto nos vai fornecendo indícios para que acreditemos que esta é, igualmente, uma história de fantasmas, como as de Gaskell, ou de mortos convivendo com os vivos, como nos poemas de William Wordsworth, ou, ainda, onde os fantasmas são os que julgam estar vivos, como no filme escrito e realizado por Alejandro Amenábar (n. 1972), de 2001, *Os Outros*. Recorde-se a cena em que os criados (mortos) dizem a Grace (também ela fantasma tal como os filhos) que os vivos têm de aprender a conviver com os mortos.

Nas páginas 13 e 14, a narradora reforça a sua preferência pelo romance *Jane Eyre*. Pensamos que este texto é indiciador da interpretação pereiriana do livro de James no sentido dado por alguns críticos literários e, no fundo, pelo próprio Henry James, quando, como já referimos, declara que a razão para a existência de um romance é que ele tenta representar a vida. A precetora sonhava com um destino semelhante ao da heroína de Charlotte Brontë: “E se Jane, que não tinha grande encanto, conseguira o amor de Mr. Rochester, eu podia sonhar com algo parecido (...). E quando respondi ao anúncio do jornal (...) tive a sensação vertiginosa de que chegara o meu momento” (Pereira, 2010b: 13).

O texto seguinte, curtíssimo, é sobre a ida da educadora a Londres, onde se deslocava para a entrevista, e continua a prover sinais sobre a personalidade da mesma, sobre as suas fantasias, para além da característica comum às demais personagens pereirianas, no que diz respeito ao efeito da Literatura na própria vida: “Nem nos meus sonhos mais ousados imaginara um tal Mr. Rochester” (Pereira, 200b: 15).

Na página 16, num trecho conciso, como os demais, é apresentado o encontro como o “patrão” de Bly e apontadas as razões da contratação da precetora: as crianças, a necessidade de alguém que, para além de cuidar da sua educação, deveria aceitar “resolver todos os problemas que possam surgir” (Pereira, 2010b).

Na realidade, na mente da protagonista de *A Outra*, começam a formar-se entendimentos que vão para além daqueles que a situação real deixa revelar. O dono de Bly apenas quer “alguém que se dedique às crianças de corpo e alma” (*Id. Ibidem*), de modo a que, “por motivo algum” não seja “importunado” (*Id. Ibidem*). A precetora sente, todavia, que eram como se fossem “velhos amigos” (*Id. Ibidem*) e que estavam só “a concluir um pacto” (*Id. Ibidem*). Por outro lado, o idealizado Mr. Rochester agarra na mão da jovem mulher e faz comentários sobre a sua cor de cabelo e a cor da roupa que a mesma usa.

Ainda que alguns destes pormenores sejam, efetivamente, aqueles que também podemos ler na narrativa de James, Ana Teresa Pereira adiciona, ao seu texto, outros que aí não estão e uma componente que jamais poderia faltar numa narrativa pereiriana: os conhecimentos sobre Literatura e Pintura por parte da protagonista e as referências literárias e pictóricas, como já pudemos comprovar através das citações anteriormente trazidas para a nossa análise. Vejamos, de novo, como a Pintura, por exemplo, se manifesta significativa: “Com a sua cor de cabelo não devia usar cinzento. (...) Conhece os quadros de Dante Gabriel Rossetti? (...) Uma mulher com a sua cor de cabelo deve usar verde, talvez vermelho Ticiano” (Pereira, 2010b: 17).

A partida para Bly ocupa uma página e resume-se a uma frase breve: “Na manhã seguinte parti para Bly” (Pereira, 2010b: 19), revelando a importância deste espaço extraordinário e fantástico na narrativa pereiriana em estudo e confirmando, igualmente, a sua influência em toda a obra de Ana Teresa Pereira.

A parte dois principia justamente como a parte um, acrescentando apenas a estação do ano, outono, que é uma das estações prediletas das personagens pereirianas:

A porta abriu-se sem que ninguém lhe tivesse tocado.

O vento trouxe as folhas para dentro de casa, num movimento suave, com algo de musical. (...)

Devia ser Outono. (Pereira, 2010b: 21)

Reiteradamente se instala a ambiguidade e a perplexidade no leitor, quando, no texto subsequente, se verifica que esse início e essa estação do ano não coincidem com a chegada a Bly: “Cheguei a Bly num fim de tarde de Abril” (Pereira, 2010b: 22). Esse momento é representativo da obsessão das personagens em relação àqueles que são os seus sonhos normalmente modelados pela Arte: “Quando a carruagem se aproximou da casa, lembrei-me do meu velho sonho. (...) Estava a chegar a um castelo. (...) chegava a um lugar onde tudo ia acontecer. Porque na minha vida ainda não tinha acontecido nada” (*Id. Ibidem*).

A protagonista e narradora descreve Bly “como uma daquelas casas que associamos a Inglaterra, bela e gelada (...)” (Pereira, 2010b: 23), onde a governanta, “uma mulher alta vestida de cinzento”, a esperava “No pórtico (...)” (*Id. Ibidem*). Retorna a comparação da precetora relativamente à sua pessoa “e às heroínas dos romances que lera nos últimos

anos” (*Id. Ibidem*). E, como nas peças de teatro, a bela mulher, cujo nome ainda se desconhece (aliás, nunca será mencionado ao longo da narrativa), sentia que não nascera para um papel secundário, como acontecia com a governanta de Bly que aparece mencionada como uma personagem simpática e calorosa.

Ao entrar em Bly, a jovem conhece Flora que a deixa seduzida pelo seu encanto. Tudo se passa como se estivesse dentro de um sonho ou de uma peça de teatro: “Naquele momento, como se começasse a cena seguinte de uma peça, ouvi as notas de um piano no andar de cima” (Pereira, 2010b: 24). É ainda de mencionar que a precetora revela outros conhecimentos comuns às personagens pereirianas, como é o caso de saberes sobre botânica: “Tinha de ensinar-lhe que não se deve apanhar campainhas azuis, que elas não vivem o bastante” (*Id. Ibidem*).

Na página seguinte, aparece, pela primeira vez, o nome da governanta, Mrs. Grose, e ficamos a conhecer Miles, que “Parecia um pequeno príncipe” (Pereira, 2010b: 25) e provoca um fascínio imenso na recém-chegada a Bly, que confessa não conseguir “resistir a ninguém da família” (*Id. Ibidem*). Está de tal forma encantada que para ela se tornara claro “naquele momento que queria dedicar a [sua] vida àquelas duas crianças sozinhas (...). E mostraria ao homem de Londres que era a pessoa indicada para o papel” (*Id. Ibidem*).

A circularidade regressara já com a repetição das frases iniciais das duas primeiras partes e novamente, na página 27, se repetem frases que já estavam escritas na página 10 e que revelam um certo narcisismo da personagem, já indiciado por afirmações anteriores: “Na casa dos meus pais não havia espelhos. Na casa da minha professora de piano, havia só um, pequeno e não muito nítido. Eu passava muito tempo a olhar para o meu rosto. (...) Não muito alta, esbelta, com o cabelo cor de cobre que, desde pequena, me diziam ser impróprio para a filha de um modesto pároco” (Pereira, 2010b: 27). Então, teve consciência de que era muito bela, como “as mulheres pintadas por Dante Gabriel Rossetti” (*Id. Ibidem*). A frase final do texto anuncia que algo se irá passar, pois confessa: “Eu penso que tudo começou no dia em que percebi que era muito bonita” (*Id. Ibidem*).

O excerto seguinte fala-nos do dia em que “explorou” Bly com Miles e Flora e “aquele era mesmo um castelo de contos de fadas” (Pereira, 2010b: 28). Repare-se que, tão ao gosto pereiriano, “Havia, até, um quarto fechado” (*Id. Ibidem*), um jardim, um lago, neste momento ainda “território desconhecido” (*Id. Ibidem*), e Miles demonstrava

conhecimentos vastos e “lera peças de Shakespeare e sabia de cor versos de Nilton. Conhecía as constelações. Sabia o nome dos mares. (...) tocava muito bem piano” (*Id. Ibidem*). Flora, tal como a narradora, gostava de dançar.

Num excerto brevíssimo, quase passageiro, que ocupa a página 30, a narradora e protagonista fala da primeira visita ao “espaço assombrado” (Pereira, 2010b) do lago, como se fosse uma aventura a três, que lhe lembrava os livros de Stevenson, que ela e Miles conheciam bem.

Entretanto, chegam os vestidos em tecidos das cores das vestes femininas em alguns quadros de Rossetti ou de Ticiano, este último considerado “o sol entre as estrelas”, em cuja obra se pode encontrar cor, luz, expressividade e sensualidade, para além de fundos extremamente poéticos.

A terceira parte começa exatamente do mesmo modo que a segunda, cujas duas primeiras frases eram o início da primeira. Tal como a segunda acrescenta à primeira parte duas novas frases, a terceira introduz três novas, ambíguas e misteriosas frases. A ambivalência advém de diversos aspetos dos quais podemos destacar: a referência à rapariga de vestido castanho e a utilização dos pronomes “ele/eles”.

A rapariga de vestido castanho estava imóvel num canto. Olhava para a porta com uma expressão assustada.

Era ainda mais jovem do que eu e muito bonita. **Ele** gosta de nós jovens e bonitas.

Eles gostam de nós jovens e bonitas. [destaque nosso] (Pereira, 2010b: 33)

O texto não permite ao leitor, até este momento, compreender exatamente quem é essa rapariga que surge como se se tratasse de uma aparição. Contudo, numa análise atenta, a comparação com o livro de James e o filme *The Others* permite-nos reafirmar a mestria de Ana Teresa Pereira. A escritora não se limita a escrever uma nova história a partir da narrativa de James, vira-a mesmo do avesso e, para tal, usa novamente a questão da perspetiva para o fazer. A narradora do texto pereiriano é a precetora morta, aquela de quem nunca se “ouve” o nome, mas que, em *The Turn of The Screw*, se chamava Miss Jessel. A *Outra* mostra, portanto, como nos alerta José Mário Silva, “o ponto de vista de Miss Jessel, o fantasma” (2011b: s.p.).

Ana Teresa Pereira revela o outro lado da história, sugerida, em *The Turn of The Screw*, pela governanta, e entendida, de forma distorcida, pela precetora substituta. Em *The Turn of The Screw*, Mrs. Grose conta que a predecessora, Miss Jessel, e um outro empregado, Peter Quint, tinham tido uma intensa relação e que ambos haviam morrido. Alguns críticos também sugerem que Quint teria molestado sexualmente Miles, bem como outros membros da casa. Deste modo, a ambiguidade interpretativa nasce sem nunca se dissipar, como já referimos.

Contudo, em *A Outra*, temos a versão da precetora, Miss Jessel, a qual narra a sua vida em Bly, confessa os seus pensamentos mais íntimos (a fascinação pelo patrão e o seu tórrido envolvimento com Quint). É ela que vai desempenhar o papel fundamental tal como a própria predetermina, o papel principal, semelhante ao das heroínas dos romances. Todavia, e embora toda a sua beleza (cabelos, olhos, boca) faça lembrar as mulheres etéreas pintadas por Dante Gabriel Rossetti, ela tem também uma forte componente sensual, simbolizada pelos vestidos que havia encomendado e pelo intenso envolvimento com Quint.

Peter Quint surge, na narrativa pereiriana, como um homem onnipresente que emerge como uma versão distorcida do patrão. Nem as roupas, nem a pose, de que se apropria, conseguem disfarçar a sua rudeza e brutalidade: “uma versão áspera e brutal do amo” (Pereira, 2010b: 38). A relação de Quint com Miss Jessel revela-se também como uma substituição dos mais profundos desejos da mesma, uma vez que todo o seu interesse se dirigia ao senhor de Bly: “Gosto destes passeios solitários. Um dos motivos é que o passeio termina com o regresso a Bly. O outro é que me permite sonhar com uma casa em Londres, com uma biblioteca, com um homem sentado perto da lareira” (Pereira, 2010b: 34).

Convém referir que as páginas 33, 34 e 35 são fundamentais para a diegese, porém carregadas de uma ambiguidade sublime, induzida pelo confronto entre as duas precetoras, na página 33, e pela descrição do avistamento de Quint na torre. Quem avista? Trata-se da primeira vez que Miss Jessel viu Quint ou das visões que tinha/julgava ter a jovem que foi substituir Miss Jessel?

Porém, similarmente, são-nos oferecidos alguns sinais de que quem narra a história é Miss Jessel morta, uma vez que ela afirma sentir uma “sensação difícil de definir. (...)”

talvez a minha percepção se tivesse apurado. (...) era como se nunca tivesse estado tão sozinha na minha vida” (Pereira, 2010b: 35).

Do mesmo modo que em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira coloca a segunda precetora em segundo plano. Ela é, mesmo, a substituta e todo o protagonismo é dado a Miss Jessel.

As páginas 36 e 37 narram, numa pincelada, a noite em que Miss Jessel e Quint se conhecem. Aqui, ficamos com a certeza de que a narradora é Miss Jessel, a precetora morta de *The Turn of The Screw*.

A presença das palavras “And yet... and yet...” (Pereira, 2010b: 36) relembra-nos que as mesmas já haviam sido usadas em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (Pereira, 2008: 47). Como então referimos, estes versos são excertos de poemas cujo tema é a morte, da autoria de Kobayashi Issa e de Arthur Henry Adams, reforçando, no livro de 2008, a situação de Rebecca no seu regresso a Manderly. Em *A Outra* servem, de igual modo, para indiciar a situação de Miss Jessel e Quint, como duas pessoas que já não pertencem ao mundo dos vivos.

Miss Jessel repara que ambos estavam “vestidos como atores” (*Id. Ibidem*). Interroga-se, então, sobre a peça diabólica que se preparavam para representar. Esta poderá ser uma das interpretações que *The Turn of The Screw* poderá oferecer. Contudo, não será esta a que aqui encontraremos, uma vez que a resposta aparecerá na página 49 e nada tem de malévolo: “Muitas vezes imaginei que Miles e Flora eram os nossos filhos. E Deus sabe como aquelas crianças precisavam de pais. (...) E Miles e Flora caminhavam num mundo criado por nós. E sentiam-se protegidos e felizes (Pereira, 2010b: 49). Mas já antes se podia ler na página 37: “Não demorei a perceber que Miles adorava Quint. (...) E Quint parece gostar dele” (Pereira, 2010b).

A circularidade, sempre presente, ressurgiu de novo com a repetição de uma frase inquietante e indiciadora: “é como se tivéssemos desenvolvido um hábito inquietante de espreitar pelas janelas” (Pereira, 2010b: 38 e 39). Em *The Turn of The Screw*, os presumidos fantasmas eram vistos através das janelas, como se estivessem espreitando (do cimo da torre, do outro lado da janela, na ilha de juncos no lago).

No final da parte 3, o texto justifica o envolvimento de Miss Jessel e Quint, incompreendido e reprovado pela sociedade, e dificilmente aceite pela própria narradora: “Eu era uma senhora. (...) não havia nada de comum entre mim e aquele homem rude”

(Pereira, 2010b: 49). Como noutras narrativas de Ana Teresa Pereira, os relacionamentos têm algo de profundamente físico, como uma atração fatal à qual é penoso escapar: “E acho que quase senti um alívio quando ouvi a leve pancada na porta. (...) Eu sabia quem era. / O meu corpo sabia quem era” (Pereira, 2010b: 41).

Na parte 4, o mesmo texto do início das anteriores repete-se, acrescentando-se mais um parágrafo que se refere à jovem precetora de cabelo castanho: “Ela tinha um ar que eu conhecia. O que eu tinha há algum tempo. Como se ninguém lhe tivesse tocado” (Pereira, 2010b: 43). A questão coloca-se sobre quem vê quem e sobre qual das duas é a intrusa em Bly.

O relacionamento de Quint e Jessel continua a ser sumária, mas intensamente descrito: “E o meu corpo torna-se mais leve nos seus braços pesados” (Pereira, 2010b: 45). A bela e sensual precetora reforça a ideia de continuar a pensar no senhor de Bly, mas afirma ter aprendido “a importância dos substitutos” (Pereira, 2010b: 47).

Para reforçar este lado carnal, libidinoso, da precetora de cabelo ruivo, na qual podemos reconhecer algumas personagens da obra pereiriana, há a referência a dois livros, um dos quais diversas vezes mencionado ao longo da vasta obra da escritora portuguesa em estudo, o outro referido pela primeira vez: “chamava-se *Fanny Hill* e a história era mais estranha do que a das *Mil e Uma Noites*. Mas foi assim que o li, como um conto das *Mil e Uma Noites*” (Pereira, 2010b: 46).

Fanny Hill (Memoirs of a Woman of Pleasure) é o nome pelo qual é conhecido o romance erótico do escritor inglês John Cleland (1709 - 1789), publicado em 1749. É referenciado como “the first original English prose pornography, and the first pornography to use the form of the novel” (Foxon, 1965: 45) e é considerado como um dos livros mais perseguidos e banidos da história da Literatura. A sua menção reforça um conceito presente na obra pereiriana, a ideia de que o sexo pode existir apenas para dar prazer e não por amor.

Em *A Outra*, Miss Jessel afirma ter-se apaixonado por Quint com o corpo e com a alma, como se pode ler na página 54. Sente, contudo, a ligação com Quint como uma “Degradação. Era assim que as pessoas à nossa volta viam a nossa relação. A preceptora degrada-se com o criado” (Pereira, 2010b: 55).

O início da penúltima parte acrescenta nova informação acerca da mulher de quem jamais se conhece o nome: “Ela não tinha nome. Pelas conversas que ouvi, era a única filha

de um pároco de aldeia e este era o seu primeiro emprego” (Pereira, 2010b: 51). É-nos revelada a morte de Quint, “Um homem que bebera demasiado na aldeia e ao voltar para casa escorregara no gelo” (Pereira, 2010b: 46) e insinuada a ideia de que, afinal, os dois estão mortos. Provavelmente, Miss Jessel ter-se-ia suicidado: “Peter. / (...) Mas nada se movia à minha volta. (...) E então vi-o no meio do nevoeiro. (...) Dei uns passos entre os juncos e senti vagamente que o meu pé entrava na água” (Pereira, 2010b: 59).

Afirma-se no texto que Jessel e Quint talvez pertençam ao grupo daquelas pessoas que “não encontram o caminho para o Céu ou o Inferno. (...) alguns ficam para trás. Os que não acordaram antes de morrer” (Pereira, 2010b: 52). Notemos, de novo, a circularidade e a repetição. Recorde-se que Ana Teresa Pereira tem um livro intitulado *Se Eu Morrer Antes de Acordar* (2000). Eles rondam como se fossem fantasmas (página 65). Também estas afirmações contribuem para aumentar a ambiguidade e a hesitação na compreensão do texto pereiriano.

A primeira página da última parte do texto coincide com o momento em que, por fim, as duas mulheres se reconhecem e se enfrentam, desvelando o “segredo” mais profundo do texto: “Pela primeira vez, ela dirigiu-me a palavra. / A casa é minha. Eles são meus” (Pereira, 2010b: 61). Entre ambas, há semelhanças físicas, de gostos literários, “Entre os livros que ela colocou na estante, há um exemplar de *Jane Eyre*” (Pereira, 2010b: 62).

Os últimos seis breves textos de *A Outra* revelam a intenção de Ana Teresa Pereira, confirmada pela mesma na crónica que escreveu, no jornal *Público*, em 2004, intitulada “A noite dá-me um nome”, e à qual já fizemos referência, quando assevera que os fantasmas de Bly são os nossos e, tal como em relação à história original de James, “é o nosso desejo e o nosso medo que vamos encontrar.”

Neste final, existem inúmeras semelhanças com o filme *Os Outros*: “É um mundo [o dos mortos] estranho o nosso. O mundo que os outros pressentem quando se perdem num bosque ou quando o vento que entra pela janela apaga a única vela acesa no quarto” (Pereira, 2010b: 63). Recordemos, a propósito destas frases, a inscrição inicial do livro e o significado da mesma no contexto desta narrativa pereiriana: “‘*Why the candle’s out!*’ *I then cried. / ‘It was I who blew it, dear!’ said Miles*” (Pereira, 2010b: 7).

É no momento do confronto entre as duas precetoras, na página 67, que finalmente se consegue perceber o intuito pereiriano ao escrever uma nova história baseada em *The*

Turn of Screw. Quem leu *The Turn of The Screw* e conhece a obra Jane Eyre, reiteradamente mencionada em *A Outra*, entenderá com certeza que o perigo não está nos fantasmas, porque esses talvez apenas espreitem pelas janelas e pelas portas. Miss Jessel e Quint pressentiram “desde o primeiro dia, que ela era uma inimiga” (Pereira, 2010b: 64); que faria “qualquer coisa para os ‘salvar’” (Pereira, 2010b: 64).

Finalmente, podemos colocar a questão: por quem está apaixonada a precetora do cabelo castanho? Pelo senhor de Bly, seria a resposta mais óbvia, mas talvez não a única possível. Contudo, e apesar de conseguir manter magistralmente a ambiguidade, tanto na crónica de 2004 como em *A Outra*, se insinua, à semelhança do que fazia notar James, que o fantástico serve apenas para falar da realidade.

Evidentemente que, tal como na obra de James, podemos ler a de Ana Teresa Pereira com um duplo sentido, mas parece-nos que o seu objetivo terá sido mostrar a loucura da nova precetora de Miles e Flora, insinuando mesmo que a paixão da jovem de cabelos castanhos seria Miles, com todas as consequências e interpretações que tal facto possa ter:

Seu demónio. Eles são meus.

Não é verdade. Ela continua um pouco mais baixo.

Ele é meu.

O que vais fazer com ele? (Pereira, 2010b: 67)

Como escreve Brad Leithauser, no artigo sobre *A Volta no Parafuso*, intitulado “Ever Scarier: On ‘The Turn of the Screw’”, o livro de Henry James é um monumento de ousada de ambiguidade. O desejo de Henry James

to make jurors of us all has been eagerly taken up over the years. ‘The Turn of the Screw’ has served as irresistible grist for those critics given to solving stories once and for all. In comment after comment, article after article, the evidence has been sifted through and judgments delivered. (...)

All such attempts to “solve” the book, however admirably tendered, unwittingly work toward its diminution. Yes, if we choose to accept the reality of the ghosts, ‘The Turn of the Screw’ presents a bracing account of rampant terror. (This is the way I first read it, in my teens.) And if we accept the governess’s madness, we have a fascinating view of a shattering mental dissolution. (That’s the way I next read it, under a professor’s instruction in college.)

But ‘The Turn of the Screw’ is greater than either of these interpretations. Its profoundest pleasure lies in the beautifully fussed over way in which James refuses to come down on either side. (...) It is rigorously committed to lack of commitment. At each rereading, you have to marvel anew at how adroitly and painstakingly James plays both sides. (Informação disponível em <http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/10/ever-scarier-on-the-turn-of-the-screw.html>, consulta a 19/12/2012)

O mesmo se pode afirmar em relação ao livro de Ana Teresa Pereira.

Concluindo, o impulso irresistível de escrever *O Verão Selvagem dos Teus Olhos e A Outra* revelou, em nossa opinião, o culminar da obsessão pelos livros e pelos filmes, muito particularmente por alguns que marcaram e marcam, de forma indissipável, Ana Teresa Pereira como, nos casos em apreço, *Rebecca*, de Daphne Du Maurier, e *The Turn of the Screw* de Henry James. Livros (os dos seus escritores “mais amados” e os seus próprios) que “contaminam”, segundo a própria autora, a sua realidade e os seus sonhos, acabando por eivar, do mesmo modo, o mundo dos leitores pereirianos.

De facto, e como temos vindo a comprovar, a escritora nascida na Madeira, regressa sempre aos livros e aos filmes que a fascinam e obcecaram, porque vive, como a própria por diversas vezes referiu, “apaixonada” por livros, por determinadas personagens e por certos lugares e atmosferas. Relembremos o que afirmou, em 2008, acerca deste assunto:

O vale maldito de Enid Blyton, a casa na árvore de *A Harpa das Ervas*, o banco de madeira que surge em vários contos de Henry James. A rua escura onde Lillian Gishe Robert Mitchum cantam o mesmo hino, a casa de Londres onde Ingrid Bergman enlouquece aos poucos, enquanto Charles Boyer se afasta no nevoeiro, o hotel de S. Francisco onde Kim Novak volta de entre os mortos para os braços de James Stewart. Acontece o mesmo com os meus livros. (Nunes, 2008: 10 - 11)

A escritora reconhece que, nos seus livros, existe permanentemente um rasto de outros escritores e que sempre desejou reescrever os livros que a “tocam”, mas que, como a própria afirma, “não é possível, a não ser que nos transformemos em Pierre Menard (e mesmo ele não conseguiu), criamos um mundo que nunca existiu antes, onde nos podemos perder de novo, e ser felizes, ou infelizes, como fomos uma vez” (Nunes, 2008: 10 - 11).

Conclusão

Ao longo do nosso texto, procurámos demonstrar o quão especial é a obra de Ana Teresa Pereira no panorama da Literatura Portuguesa Contemporânea. A sua diferença advém de uma tenaz e audaciosa vontade que impeliu a escritora a construir um inconfundível universo labiríntico ao longo de quase duas décadas e meia de prolífica produção literária.

Dividimos o trabalho em quatro capítulos, tendo sido o primeiro, segundo e quarto segmentados em subcapítulos por imposição dos temas e assuntos abordados.

O primeiro capítulo, intitulado “Ana Teresa Pereira: a escritora e a obra – vinte anos de criação literária num universo peculiar, labiríntico e obsessivo”, intenta percorrer e celebrar os vinte anos de produção literária de Ana Teresa Pereira, partindo da sua biografia e bibliografia para encetar a caracterização do seu universo sinuoso e da sua escrita obsessiva. No primeiro subcapítulo do capítulo I, que denominámos “‘Pessoalidade’ num universo peculiar, labiríntico e obsessivo”, delineámos o retrato da autora, recorrendo às suas próprias palavras, captadas nas entrevistas dadas, encontradas nos artigos e ensaios publicados e, essencialmente, nos seus textos ficcionais de cariz marcadamente autobiográfico. O subcapítulo 2, “A casa de palavras de Ana Teresa Pereira: fantástico, mistério, circularidade e obsessão”, pretende palmilhar a obra pereiriana, abordando cada um dos seus livros, numa análise breve dos aspetos que lhes conferem particularidade, destacando, contudo, as características que reiteradamente perpassam as narrativas. A análise incide, essencialmente, sobre o *corpus* da obra produzida entre 1989 e 2009, não deixando, ainda assim, de fazer menção à obra posteriormente publicada até 2011.

O segundo capítulo, “A obsessão pela Arte: intertextualidade e “unitextualidade” – a Literatura, a Pintura, o Cinema e a Música”, parte do conceito de “intertextualidade” para assumir claramente o de “unitextualidade” naquele que passámos a designar de “sistema poético” pereiriano, adotando a expressão de Rui Magalhães, usada na obra *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira* (1999: 121). O subcapítulo 1, “Elementos paratextuais que unificam os mundos paralelos: os ‘intertextos’ explícitos”, estuda a presença dos intertextos que se manifestam de forma explícita (as dedicatórias, as epígrafes, os títulos e as capas dos livros) para provar a forma incontestável como a Arte, em geral, e a Literatura, o Cinema, a Pintura e a Música, em especial, impregnam e moldam o universo pereiriano. O subcapítulo 2, “Intertextos ‘explícitos’ e ‘implícitos’ em *Matar a Imagem*:

obra inicial do percurso literário deliberadamente obsessivo, marcado pela paixão pela Arte”, procura mostrar como a escritora inicia, com o primeiro livro, uma viagem simbólica que irá permitir a expressão das suas paixões e obsessões e dar início à composição de imagens que o leitor assíduo irá desvendando. A paixão pela Arte revela-se e o livro funciona como uma espécie de iniciação ao itinerário literário pereiriano, o princípio de um percurso deliberadamente obsessivo, circular e labiríntico. O subcapítulo 3, *As Personagens* e *A Última História* - “... porque as palavras de um escritor são acções”: reflexões acerca do processo de escrita e da obstinada e consciente afirmação de um universo peculiar”, pretende reforçar a tese que nos propusemos demonstrar, ou seja, a de que Ana Teresa Pereira desenvolveu um *sistema poético* muito próprio, baseado numa consciente e obstinada vontade de explorar o universo que modela a sua cosmovisão e a das suas personagens. A análise centra-se, neste contexto, em dois livros fundamentais, *As Personagens* e *A Última História*. Reflexões sobre a questão da escrita e o papel do escritor, temáticas cruciais em Ana Teresa Pereira, são tratadas nessa parte da nossa tese.

“*O Ponto de Vista dos Demónios* e *O Sentido da Neve*: o regresso aos livros e aos filmes como uma das formas de felicidade” é o nome do terceiro capítulo. Partindo da análise dos livros publicados, respetivamente em 2002 e 2005, que compilam textos que Ana Teresa Pereira escreveu, entre dezembro de 2000 e abril de 2004, para o jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, coluna “A Quatro Mãos” (aí denominados “crónicas”), reconcentramos a tese de que a paixão pereiriana pela Arte (pela Literatura, Pintura, Cinema e, mais recentemente, pelo Teatro) é o elemento crucial que marca toda a produção literária (ficcional e ensaística) da autora portuguesa, nascida na Ilha da Madeira, intensificando a sua escrita arrebatada e obsessiva. Nesta parte, e socorrendo-nos das palavras dos textos em estudo, apresentamos uma síntese dos aspetos fundamentais que marcaram e continuam a balizar a vida e obra de Ana Teresa Pereira.

Para terminar, propusemos abordar aqueles que considerámos como “Atos extremos de criação”: *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*, tal como indicia o título do quarto capítulo. Todo o nosso estudo acerca da obra de Ana Teresa Pereira fundamenta-se no facto de entendermos que, para além de outros aspetos que a tornam fora do comum, a obra pereiriana apresenta também uma singularidade específica e crucial que leva a autora a escrever, entre outros, livros tão belos e peculiares como *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* e *A Outra*, nos quais a problemática da circularidade, circunscrita por uma

indivisibilidade labiríntica, se entretece com a paixão obsessiva pela Literatura. Recuperando a estrutura dos dois primeiros capítulos, subdividimos este em dois subcapítulos: “*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*: a questão da perspectiva e o outro lado da história” e “*A Outra*: para além da ousada ambiguidade jamesiana”.

No primeiro, procurámos explicar a forma como Ana Teresa Pereira cria, a partir do livro de Daphne Du Maurier, *Rebecca*, uma história que mantém a densidade psicológica envolvente da que lhe deu origem. No entanto, a sensação de familiaridade que advém da leitura do texto pereiriano não ocorre apenas desse aspeto, mas, similarmente, de outros a que já havíamos feito referência nos capítulos anteriores, como, por exemplo, uma forte componente autobiográfica, presente na personagem Rebecca de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a lealdade à identidade das suas personagens/da sua personagem feminina e a fidelidade às influências literárias que povoam o imaginário pereiriano, circunscrevem a obra e obcecaram as personagens. O segundo subcapítulo, e ainda que o livro *A Outra* ultrapasse temporalmente o *corpus* que nos propusemos analisar, foi pensado e redigido partindo da evidência, aliás reiteradamente aludida ao longo do nosso trabalho, de que Henry James, Daphne Du Maurier e Irish Murdoch são os escritores que influenciaram, de forma mais indelével, a obra de Ana Teresa Pereira. Aos mesmos se refere obsessivamente, transformando-se em presenças que conformam a sua sensibilidade e vida (como a própria escritora declara em distintas entrevistas), delineiam os seus textos, demarcam existencialmente as suas personagens, inspiram os seus cenários e, em última instância, impulsionam a escritora portuguesa a compor livros tendo como inspiração aqueles dos escritores que tanto ama.

No caso específico de *A Outra* não é só o livro de Henry James, *A Volta no Parafuso*, que subjaz. Implicitamente, como procurámos mostrar, outras obras do escritor foram fundamentais para que Ana Teresa Pereira se aventurasse num exercício extraordinário de homenagear Henry James, “virando do avesso” a história clássica e para sempre ambígua do escritor britânico, autor de *The Turn of The Screw*.

A bibliografia citada e consultada aparece especificada no final do trabalho e repartida em quatro partes. A primeira diz respeito à obra publicada por Ana Teresa Pereira; a segunda, a todos os textos sobre a obra pereiriana a que tivemos acesso; a terceira, a outra bibliografia de referência e, finalmente, listámos os sítios *Web* pesquisados

com mais constância, uma vez que os mesmos nos ajudaram a fazer a identificação imediata de muitos aspetos que, de outra forma, talvez fosse difícil verificar.

Antes de concluir, gostaríamos de clarificar (porque o mesmo se justifica pela temática abordada) o facto de, numa tese de literatura portuguesa, encontrarmos referenciados, quase exclusivamente, escritores, realizadores de cinema, pintores e compositores estrangeiros. No que diz respeito aos escritores, evidencia-se uma enorme preferência por escritores anglófonos dos finais do século XIX e inícios do século XX. Fica esta circunstância a dever-se, como tivemos oportunidade de explicar, ao apreço que Ana Teresa Pereira tem pelos mesmos e ao pouco interesse que revela pela Literatura Portuguesa, com raríssimas exceções por nós enumeradas. Por esta mesma razão, inúmeras citações aparecem em Língua Inglesa.

O trabalho, que apresentamos e que esperamos tenha conseguido responder ao desafio a que nos propusemos, não esgota, no entanto, tudo o que a este mesmo respeito pode ser dito ou escrito. Trata-se de uma leitura possível da obra, percorrendo aspetos que permitem classificar *o sistema poético* de Ana Teresa Pereira como uma escrita obsessiva, sob o ponto de vista do que de mais espantoso a expressão pode ter. Trata-se, apenas e tão-somente, repito, da nossa análise pessoal, porque acreditamos, como Jorge Luis Borges, que existe “uma bárbara região cujos bibliotecários repudiam o vão e supersticioso costume de procurar sentido nos livros e o equiparam ao de procurá-lo nos sonhos ou nas linhas caóticas das mãos” (1989: 484).

Todavia, a riqueza da obra desta excecional escritora permite e merece que outros investigadores se debrucem sobre ela, complementando os estudos até agora realizados e promovendo outros. Deste modo, atrever-nos-íamos a deixar aqui algumas sugestões para linhas de investigação futura:

1. Obra pereiriana, uma obra autobiográfica;
2. A questão do género literário;
3. A mulher na obra e a possibilidade de uma “escrita feminina”;
4. O espaço e o tempo;
5. Espiritualidade/misticismo/religiosidade na obra de Ana Teresa Pereira;
6. Teoria da escrita e do escritor em Ana Teresa Pereira;
7. Fé, irreverência e naturalismo mágico na obra pereiriana;
8. Outras.

Epilogando, e terminamos como iniciámos, garante-se em *O Lago* (2011), que “dirigir uma peça ou um filme é procurar algo de tímido e interior, escondido nos bosques do nosso ser” (Pereira, 2011:11) e que, como aparece escrito em *A Última História*, “Um conto é como um sonho (...) talvez não exista para ser compreendido...” (Pereira, 1991: 25). Todavia, perante a beleza de uma obra como a de Ana Teresa Pereira, seria imperdoável não nos aventurarmos no labirinto mágico dos seus textos, ainda que nos arrisquemos, como escreve Rui Magalhães, a “descer da falsa luz da imagem até à escuridão absoluta” (1999b: 9).

Referências

1. Bibliografia de Ana Teresa Pereira

1.1. Livros para adultos

- (1989) *Matar a Imagem*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, Coleção Caminho Policial, (170 pp.). ISBN 972-21-0432-2.
- (1990) *As Personagens*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, Coleção O Campo da Palavra, (174 pp.). ISBN: 972-21-0469-1.
- (1991) *A Última História*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, Coleção Caminho Policial, (188 pp.). ISBN: 972-21-0578-7.
- (1993) *A Cidade Fantasma*. Lisboa: Editorial Caminho, SA Coleção Caminho Policial, (172 pp.). ISBN: 972- 21-0813-1.
- (1996a) *Num Lugar Solitário*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, Coleção Caminho Policial, (177 pp.). ISBN: 972-21-1061-6.
- (1996b) *Fairy Tales*. Black Son Editores, (53 pp.). Depósito Legal n.º 104 149/96.
- (1997a) *A Noite Mais Escura da Alma*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, Coleção O Campo da Palavra, (152 pp.). ISBN: 972-21-1135-3.
- (1997b) *A Coisa Que Eu Sou*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (162 pp.). Depósito Legal n.º: 118377/97.
- (1998a) *As Rosas Mortas*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (221 pp.). Depósito Legal n.º: 125326/98.
- (1998b) *A Noite Mais Escura da Alma*. Lisboa: Círculo de Leitores, (147 pp.).
- (1999) *O Rosto de Deus*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (178 pp.). Depósito Legal n.º: 139050/99.

- (2000a) *Se Eu Morrer Antes de Acordar*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (184 pp.). Depósito Legal n.º: 152716/00.
- (2000) *Até que a morte nos separe*. (Inédito).
- (2000b) *Até Que a Morte Nos Separe*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (100 pp.). Depósito Legal n.º: 158759/00.
- (2000c) *O Vale dos Malditos*. Black Son Editores, (75 pp.).
- (2001a) *A Dança dos Fantasma*s. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (168 pp.). Depósito Legal n.º: 172270/01.
- (2001b) *A Linguagem dos Pássaros*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (104 pp.). Depósito Legal n.º: 171517/01.
- (2002a) *O Ponto de Vista dos Demónios*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (101 pp.). Depósito Legal n.º: 187546/02.
- (2002b) *Intimações de Morte*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (184 pp.). Depósito Legal n.º: 188335/02.
- (2003) *Contos de Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (370 pp.). Depósito Legal n.º: 202326/2003.
- (2004) *Se Nos Encontrarmos de Novo*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (154 pp.). Depósito Legal n.º: 219139/04.
- (2005a) *O Mar de Gelo*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (127 pp.). Depósito Legal n.º: 234666/05.
- (2005b) *O Sentido da Neve*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (85 pp.). Depósito Legal n.º: 227445/05.
- (2006a) *Histórias Policiais*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (250 pp.). Depósito Legal n.º: 243253/06.

- (2006b) *A Neve*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (108 pp.). Depósito Legal n.º: 249475/06.
- (2007) *Quando Atravessares o Rio*. Lisboa: Relógio d' Água Editores, (109 pp.). Depósito Legal n.º: 258573/07.
- (2008a) *O Fim de Lizzie*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, Lisboa: Relógio D'Água Editores, (137 pp.). ISBN: 978-989-641-024-7.
- (2008b) *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (129 pp.). Depósito Legal n.º: 23871/08.
- (2009a) *As Duas Casas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (145 pp.). Depósito Legal n.º: 293111/09.
- (2009b) *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (210 pp.). Depósito Legal n.º: 320441/09.
- (2010a) *Inverness*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (131 pp.). Depósito Legal n.º: 310/205/10.
- (2010b) *A Outra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, (68 pp.). Depósito Legal n.º: 316181/10.
- (2010c) *Los Monstruos; Os Monstros; Les Monstres*. Edição trilingue, Canárias: Horizontes Insulares, (61 pp.). ISBN: 978-84-7947-552-9 (obra completa). ISBN: 978-7947-561-1 (Vol. 9); Depósito Legal: TF 995-2010 (Vol. 9).
- (2011a) *A Pantera*. Lisboa: Relógio D'Água Editores (115 pp.) Depósito Legal n.º: 327271/11.
- (2011b) *O Lago*. Lisboa: Relógio D'Água Editores (144 pp.) ISBN: 978-989-641-266-1.
- (2012) *Si nos encontramos de nuevo*. Tradução de Silvia Capón Sánchez, Espanha: Baile del Sol; ISBN: 978-84-15019-85-5.

1.2. Literatura juvenil

(1991a) *A Casa dos Pássaros*. (78 p.).

(1991b) *A Casa dos Penhascos*. (85 p.).

(1991c) *A Casa das Sombras*. (75 p.).

(1991d) *A Casa da Areia*. (83 p.).

(1992e) *A Casa do Nevoeiro*. (85 p.).

Lisboa: Editorial Caminho, Coleção Labirinto.

1.3. Outros trabalhos da escritora - tradução

MCCULLERS, Carson (2012), *Contos Escolhidos*. Seleção e tradução de Ana Teresa Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

PEARCE, Philippa (s.d), *Tom e o Jardim da Meia-noite*. Tradução de Ana Teresa Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

1.4. Textos publicados no jornal *Público*, suplemento *Mil Folhas*, coluna "A quatro mãos"

(2000) "A Água e o fogo". 2 de dezembro: 5.

"O Tempo dos Fantasma". 23 de dezembro: 12 - 13. Recensão sobre o romance de Iris Murdoch (2000), *O Tempo dos Anjos*. Lisboa: Publicações Europa-América.

"O Anjo Caído". 30 de dezembro: 8.

(2001) "Mar de Sargaços". 27 de janeiro: 5.

"Nostalgia". 24/02/2001: 5.

"O menino e o boomerang". 24 de março: 5.

"A dança nas Trevas". 21 de abril: 5.

"Pequeno-almoço com diamantes". 19 de maio: 5.

"O ponto de vista dos demónios". 16 de junho: 5.

"O medo do escuro". 14 de julho: 5.

“O amor”. 1/09/2001: 5.
“Os quasares”. 29 de setembro: 5.
“A dança dos fantasmas”. 06 de outubro (pré-publicação): 8.
“O silêncio”. 03 de novembro: 5.
“I desired dragons...”. 1 de dezembro: 5.
“Mil Raios e Coriscos!”. 29 de dezembro: 5.

(2002) “My Lady”. 26 de janeiro: 5.
“O tigre”. 09 de fevereiro: 5.
“Porque só eu vou morrer”. 09 de março: 4.
“O Primeiro Amor”,. 07 de abril: 5.
“O Sonho de Caliban”. 04 de maio: 5
“Recorda-me ao morrer”. 01 de junho: 5.
“És a terra e és a morte”. 29 de junho: 5
“As montanhas e os rios”. 27 de julho: 5.
“Outono”. 28 de setembro: 5.
“O castelo em ruínas”. 26 de outubro: 5.
“De que cor são os meus olhos?”. 30 de novembro: 5.
“Se nos encontrarmos de novo”. 21 de dezembro: 5.

(2003) “A Dança”. 25 de janeiro: 5.
“Você, você”. 22 de fevereiro: 6.
“O que viram os meus olhos”. 22 de março: 5.
“Just a Perfect Day”. 19 de abril: 4.
“Os fantasmas”. 17 de maio: 5.
“A regra do jogo”. 14 de junho: 5.
“A sombra do passado”. 12 de julho: 8.
“Titian Blue”. 13 de setembro: 5.
“O Sentido da Neve”. 11 de outubro: 5.
“Preces Atendidas”. 01 de novembro: 5.
“The Art of Fiction”. 15 de novembro: 5.
“Novembro em Paris”. 03 de dezembro: 7.
“Se nos Encontrarmos de Novo”. 21 de dezembro: 5.

(2004) “O desejo”. 10 de janeiro 5.

“A noite dá-me um nome”. 31 de janeiro: 7. Recensão do livro de Henry James

(2003), *A Volta no Parafuso*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa:

Relógio D'Água Editores.

“Nossa Senhora da Árvore Seca”. 07 de fevereiro: 5.

“O Santuário dos Pensamentos”. 06 de março: 5.

“Os homens, os animais e os anjos”. 09 de março: 13. Recensão do livro de Mário Rui de Oliveira, *O Bairro Judaico*.

“Lilases”. 10 de abril: 6 – última crónica de Ana Teresa Pereira na coluna *A Quatro Mãos*, do jornal *Público* que terminou a 24 de abril de 2004.

1.5. Outros textos publicados

(1990) “Imagens”. *Vértice*, n.º 29, Série II, agosto: 33 - 34.

(1992) “A sombra”. *Vértice*, n.º 47, Série II, março-abril: 109 - 111.

(1995) “As Asas”. *Vértice*, n.º 66, Série II, maio-junho: 76 - 78.

(1997) “As três irmãs”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 705, outubro: 42.

(2005) “O mundo sem fim das tuas noites”. *Telhados de Vidro*, Maio, n.º 4: 95 - 101.

“O que alguns chamam vida”, *Público*. 04 de junho: 9.

“O monstro de olhos verdes”, *Público*. 23 de julho: 8 – recensão do livro de Iris Murdoch (2005), *O Mar, o Mar*. Tradução de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio D'Água Editores.

(2007) “O fim de Lizzie” I. *Expresso*, Revista *Actual*, n.º 1819, 08 de setembro: 18 - 20.

“O fim de Lizzie” II. *Expresso*, Revista *Actual*, n.º 1820, 15 de setembro: 16 - 19.

(2008) “A rua sem nome”. *Telhados de Vidro*. maio, n.º 10: 71 - 75.

(2009) Prefácio do livro de John Franklin Bardin, *Que o Diabo Leve a Mosca Azul*. Lisboa: Relógio D'Água Editores: 7 - 10.

(2009) “O quarto vermelho”. *Islenha*, julho/dezembro, n.º 45: 101 - 108.

(2010/2011) “Quando estávamos vivos”. *Mealibra: revista de Cultura*, série 3, n.º 25, Viana do Castelo: Centro Cultural do alto Minho, Outono/Inverno: 19 - 24.

(2011), “A escada para o sótão”. Funchal: Islenha, n.º 48: 45 - 50.

1.6. Presença em Antologias

MELO, João de (2002), *Antologia do conto português*. Lisboa.

SANTOS, Thierry Proença dos – org. (1997), *Narrativas contemporâneas da Madeira. Récits contemporains de Madère*. Funchal.

VERÍSSIMO, Nelson – org.

(1990), *Narrativa literária de autores da Madeira: século XX*. Funchal.

(2005), *Contos madeirenses*. Porto.

2. Bibliografia sobre Ana Teresa Pereira

ALVES, Luísa,

(1991), “Ana Teresa Pereira. A Última História”. *O Independente*, 16 de agosto.

(1992), “Ana Teresa Pereira”. *Público*, 25 de setembro.

AMARO, Teresa de Jesus Salgado Patrícia Cortes (2008), *A construção de si: Ana Teresa Pereira e a escrita como edificação de um universo literário e cultural*. Tese de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

BARBAS, Helena,

(1998), “A ordem no caos – um romance de amor e morte, da vingança das forças da terra e da lua”. *Expresso, Cartaz* n.º 1346, 14 de agosto: 22.

(1998), “Uma biografia literária”. *Expresso, Cartaz* n.º 1346, 14 de agosto: 23.

(2002), “Caminhar sobre as águas, Uma brilhante revisitação às obsessões de Ana Teresa Pereira”. *Expresso, Cartaz* n.º 1534, 23 de março: 44.

(2003), “Anjos mais ou menos caídos, dois livros de Ana Teresa Pereira com sombras de Irish Murdoch”. *Expresso, Cartaz* n.º 1588, 03 de abril: 48.

(2005), “As lágrimas das coisas”. *Expresso, Actual* n.º 1681, 25 de janeiro: 49.

(2005), “Os gestos de amor”. *Expresso, Actual* n.º 1730, 23 de dezembro: 44.

BARROS, Pedro Luís da Cruz Corga de (2010), *Os lugares da ruína em Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro.

BONIFÁCIO, João (2005), “Contra todas as evidências a alegria”. *Público, Mil Folhas*, 29 de janeiro: 6.

BOTELHO, Fernanda (1990), “Onde Mora Xerazade?”. *Colóquio/Letras*, Livros sobre a Mesa, n.º 115 - 116, maio – agosto: 175.

CALEIRO, Maria da Conceição (2003), “Todo o Anjo é Terrível”. *Público*, 05 de abril.

CATALÃO, Rui

(2010a), “Esta inquietante estranheza”. *Público, Ípsilon*, 2 de julho: 41.

(2010b), “Sou capaz de qualquer coisa pelos meus livros”. *Público, Ípsilon*, 02 de julho: 36 - 37. (Também disponível em <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=260267>>, consulta a 18/07/2010).

CLARA, Antónia Santa (1998), “As Rosas Mortas”. *Independente*, 18 de agosto.

COELHO, Alexandra Lucas,

(1999a) “Eu estive aqui antes”. *Público, Leituras*, 17 de julho: 3.

(1999b) “Normalmente sou vampiresca”. *Público, Leituras*, 17 de julho: 1-3.

COELHO, Eduardo Prado,

(1999) “Intimidações de Morte”. *Público, Leituras*, 17 de julho: 8.

(2000a) “Concorrentes de Lobo Antunes no Grande Prémio APE”. *Público*, 31 de maio.

(2000b) “Grande Prémio APE para António Lobo Antunes”. *Jornal de Letras*, 31 de maio.

(2000c) “Tudo o que não escrevi”. *Público*, 30 de dezembro: 15.

(2002) “A Ficção de um Absoluto”, *Público*, 5 de janeiro: 10.

(2005) “O que morrerá comigo quando eu morrer”. *Público, Mil Folhas*, 10 de setembro. (Também disponível em <<http://anateresapereira.wordpress.com/criticas->

a-livros/o-que-morrera-comigo-quando-eu-morrer>/, consulta 15/07/2009 e a 19/10/2012)

(2006) “Onde tu estás é sempre o fim do mundo”. *Público, Mil Folhas*, 21 de janeiro.

COSTA, Raquel, “Ana Teresa Pereira: o ponto de vista dos demónios”. *Orgia literária*. (disponível em <<http://orgialiteraria.com/?p=126>>, consulta em 21/08/2008).

COSTA, Sara Figueiredo,

“O vale dos malditos”. (disponível em <<http://www.webface.net.novis.pt/livros/fev/ovaledosmalditos.html>>, consulta em 21/08/2011).

(2004), “Seleção de contos de uma das autoras mais interessantes da literatura portuguesa”. *Canal de Livros*. Agosto. (disponível em <www.canaldelivros.com>, consulta em 21/08/2011).

FIGUEIREDO, Fernando (2002), “*O Rosto de Deus* de Ana Teresa Pereira”. *Diário da Madeira*, 30 de abril.

FONSECA, Rosélia Maria Ornelas Quintal

(2003), *A personagem Tom. Unidade e pluralidade em Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Funchal: Extensão da Universidade Católica Portuguesa.

(2004), “O labirinto da palavra em Ana Teresa Pereira”. Funchal: *Islenha*, n.º 35, 76 - 102.

FREIRE, Rita Silva (2012), “Prémio APE para Ana Teresa Pereira”. *Sol*, 24/10. (Informação disponível em <http://sol.sapo.pt/Common/print.aspx?content_id=61639>, consulta a 25/10/2012).

FREITAS, Manuel de

(2005), “O fogo e o gelo”. *Expresso, Actual* 1780, 23 de julho: 53.

(2007), “Branco Deserto Imenso”. *Expresso, Actual* 1790, 17 de janeiro: 48.

(2007), “A criação de um mundo. O deserto da paixão segundo Ana Teresa Pereira”. *Expresso, Actual* 1810, 07 de julho: 38.

(2008), “O fim de Lizzie”. *Expresso, Actual* 1861, 28 de junho: 59.

(2009), “O verão selvagem dos teus olhos”. *Expresso, Actual* 1896, 28 de fevereiro: 33 - 34.

(2009), “*As Duas Casas*. Conto: um reencontro com o inimitável talento narrativo de Ana Teresa Pereira”. *Expresso, Actual* 1911, 13 de setembro: 34 - 35.

(2010), “*Inverness*”. *Expresso, Actual* 1969, 24 de julho: 39. (Também disponível em <<http://anateresapereira.wordpress.com/criticas-a-livros/invernessmf/>>, consulta a 20/09/2011).

(2012), “*O Lago*”. *Expresso, Atual*, 28 de janeiro. (Também disponível em <http://www.arlindo-correia.com/ana_teresa_pereira_1.html>, consulta a 17/02/2012).

FREITAS, Patrícia Ferreira Mota (2011), *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na obra de Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Porto: Universidade do Porto.

GAMBÔA, Rosário (2000), “A Irredutibilidade da Imagem”. *Ciberkiosk* 2000, (disponível em <<http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/apt/html>>, consulta em 21/09/2009).

(1992), S.A. “Gótico Luminoso”, *Público*, 25 de setembro.

GOUVEIA, Odília (2006), “Ana Teresa Pereira vence o prémio Eduardo Bettencourt”. *Jornal da Madeira*, 02 de maio.

GUERREIRO António (2012), “A escritora que na semana a passada viu o seu último livro premiado pela APE não é facilmente classificável.” *Atual* n.º 2088, 3 de novembro.

GUERREIRO, Fernando (2009), “O mal das flores”. Posfácio de *O fim de Lizzie e outras histórias*. Lisboa: Relógio D’Água Editores: 211 – 226.

HALPERN, Manuel (2000), “A Imagem no Escuro”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de janeiro: 12.

HENRIQUES, Joana Garjão (2000), “O outro lado de mim”. *Jornal da Madeira, Cultura*, 20/05: 36.

HORTA, Maria Teresa

(1991a), “Um crime com elaboração poética”. *Diário de Notícias*, 28 de julho.

(1991b), “‘A Última História’. Um policial diferente”. *Diário de Notícias*, caderno 2, 28 de julho: 8.

(1998), “Crime sem história policial”. *Diário de Notícias*, 26 de setembro.

S.A. (1999), “Livros”. *Jornal de Letras Artes e Ideias*. 17 de novembro: 27 - 28.

LOURO, Regina (1991), “Ana Teresa Pereira. Retrato da Escritora no Seu Labirinto”. *Público*, 11 de agosto: 34 - 36.

LUZA, Vera,

(2001), “Dois novos títulos de Ana Teresa Pereira”. *Jornal da Madeira*, 04 de janeiro.

(2002), “Ana Teresa Pereira com novos livros”. *Jornal da Madeira*, 18 de dezembro.

(2006), “A escrita é uma aventura apaixonante”. *Jornal da Madeira, Revista Olhar*, 06 de maio.

(2007), “Ana Teresa Pereira confessa-se”, *Jornal da Madeira, Revista Olhar*, 30 de junho.

(2008), “O verão selvagem dos teus olhos”. *Jornal da Madeira*, 26 de novembro.

(2009), “Ana Teresa Pereira publica novo livro”. *Jornal da Madeira*, 05 de maio.

(2009), “Novo livro de Ana Teresa Pereira”. *Jornal da Madeira, Revista Olhar*, 18 de dezembro.

MAÇO, Tomás

(1993a), “A Noite dá-me um nome”. *Jornal da Madeira*, 05 de julho.

(1993b), “Eu Escrevo Contos de Fadas”. *Jornal da Madeira*, 22 de maio: III.

MAGALHÃES, Rui

(1992)“O jardim das sombras inquietas. Para uma leitura logo-semiótica de Ana Teresa Pereira.” *VÉRTICE* 50, setembro-outubro: 100-106

(1995), “Símbolo, Sistema e Interpretação. Uma leitura de Ana Teresa Pereira”. Separata da *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, n.º 12: 61 - 81.

- (1996), “Para além do possível: o poder criador da palavra em António Ramos Rosa e Ana Teresa Pereira”. *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro, Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses, Outubro, outubro: 113 - 124.
- (1999c), “As Faces do Centro”. *COLÓQUIO/Letras*, nº 153/154, Julho-Dezembro:304 - 309. (Publicado originalmente com o título “As Faces do Centro. Sobre Ana Teresa Pereira, *O Rosto de Deus*”. *Ciberkiosk*, n.º 5, julho de 1999a. Disponível em <http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_Rosto.pdf>: 1 - 9.
- (1999b) *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*. Braga: Ed. Angelus Novus.
- (2000) “Sobre Ana Teresa Pereira, *Se Eu Morrer Antes de Acordar*”. *Ciberkiosk*. (Disponível em http://sweet.ua.pt/~f660/docs/ATP_SMAA.pdf : 1 - 10, consulta em 15/07/2008).
- (2001), “Os Fantasmas da Origem”. *Ciberkiosk*. (Disponível em <http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/magalhaes_pereira.html>, consulta em 25/06/2009).
- “As Palavras de Tom”. *Ciberkiosk*. (Disponível em <<http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/apt/html>>, consulta em 21/10/2009).

MALDONADO, Fátima,

- (1998), “A Égua da Noite – Um mundo fantástico, onde os mortos renascem e os anjos devoram sobre pétalas de camélias brancas”. *Expresso, Revista Cartaz* n.º 1317, 24/01.
- (2001), “O desejo não resulta. A literatura de quiosque paredes-meias com a erudição”. *Expresso Revista Cartaz* n.º 1473, 20 de janeiro: 41.

MARTINS, Francisco (2008), Sinopse de *A Linguagem dos Pássaros*. 01 de maio. (disponível em <<http://essejota.net/index.php?a=vnhrhlqqvkuivvqluprhrsqhutrhhqqkqruiqjrmrvnuprhrsqhulqtruql>>, consulta a 10/02/2012).

MEXIA, Pedro (1998), “O Anjo Exterminador”. *Diário de Notícias*, Suplemento DNA, 21 de novembro: 42 - 43.

MIRA, Gonçalo (2011), “Anjos e demónios na companhia de Ana Teresa Pereira”. *Público, Ípsilon*, 26 de agosto.

MOREIRA, José Guardado (2001), “ Casa dos Espelhos”. *LER Livros & Leitores*, n.º 50, Primavera: 108.

NAVES, Luís (2001), “A cegueira dos seres apaixonados”. *Diário de Notícias*, 28 de janeiro: 40.

NEVES, Pedro Teixeira

(2002), “O Universo Mágico de Ana Teresa Pereira”. *Agenda Cultural*, Fevereiro. (Também disponível em <<http://anateresapereira.wordpress.com/criticas-a-livros/o-universo-magico-de-ana-teresa-pereira/>>, consulta a 29/11/2011).

(2009), “*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, Ana Teresa Pereira”. *PNEliteratura*, 27 de janeiro. (Também disponível em <<http://anateresapereira.wordpress.com/criticas-a-livros/%C2%ABo-verao-selvagem-dos-teus-olhos%C2%BB-ana-teresa-pereira/>>, consulta a 20/12/2010).

(2010), “*Inverness* de Ana Teresa Pereira”. (disponível em <<http://www.pneliteratura.pt/cronica.asp?id=2207>>, consulta a 29/11/2011).

NÓBREGA, Tolentino (2012), “Ana teresa Pereira vence Grande Prémio de Romance da APE”. *Público, Cultura*. (Disponível em <<http://www.publico.pt/Cultura/ana-teresa-pereira-vence-grande-premio-de-romance-da-a...>>; consulta a 25/10/2012)

NUNES, Maria Leonor (2008), “O outro lado do espelho”, *JL Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 13 a 26 de agosto: 10 - 11.

PINHEIRO, Duarte

(2008), “Quando atravessares o rio: a surdez das pegadas”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* da Universidade Fernando Pessoa, n.º 5: 344 - 346.

(2009), “O fantástico em Ana Teresa Pereira”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* da Universidade Fernando Pessoa, n.º 6: 10 - 16. ISSN 1646-0502.6.

(2009), “A linguagem dos pássaros: o turbamento de Villalilla”. *Actas do VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. (Disponível em <http://ceh.ilch.uminho.pt/outras_publicacoes_online.htm>, consulta a 10/12/2011).

- (2010) “O fim de Lizzie e outras histórias”. *Diário de Notícias*, revista NS, 03 de abril: 56 - 57.
- (2010) *Além-Sombras: Ana Teresa Pereira*. Tese de Doutoramento, Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- (2011) “Da outra margem do lago”. *Semanário Grande Porto*, 08 de julho: 47.
- (2011) *Além-Sombras: Ana Teresa Pereira*. Fonte da Palavra. ISBN: 978-989-667-084-9.
- PIRES, Jorge P. (2002), “Os Mundos Paralelos”. *LER Livros & Leitores*, n.º 54, Primavera: 102 - 108.
- PITTA, Eduardo, “Às vezes basta um rosto”. *Público, Ípsilon*, 13 de julho: 44.
- RAMOS, Ana (2012), “*O Lago* venceu a edição 2011 do Grande Prémio de Romance e Novela da associação Portuguesa de Escritores”. *Diário de Notícias*. (Informação disponível em <http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2845122&secao=Livros>, consulta em 25/10/2012).
- ROCHA, Luís
- (1997), “Escritora de Demónios e Anjos”. *Jornal da Madeira*, 19 de janeiro: 9 - 11.
- (1997), “Contos de fadas”. *Jornal da Madeira*, 19 de janeiro: 12.
- (2012) “Entrevista”. *Diário de Notícias*: Funchal, 28 de outubro: 28 - 29
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1998), “As rosas mortas”. *Leitur@gulbenkian*. (Disponível em <<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=27780>>, consulta em 21/01/2006).
- ROGÉRIO, Carina (1999), “Era uma vez uma história de amor, diferente das outras...”. *Contacto*, 05 de fevereiro.
- S.A. (2012), “A Ousadia de ser diferente”. *Renascença Música e Informação di-a-dia*, 24/10. (Informação disponível em <<http://rr.sapo.pt/printArticle.aspx?did=82519>>, consulta em 25/10/2012).

SANTOS, Marisa (2007), “A Neve”. *Jornal da Madeira*, 04 de março.

SARDO, Anabela,

(2001a) *A temática do amor na obra de Ana Teresa Pereira*. Dissertação de Mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro.

(2001b), “Ana Teresa Pereira: histórias de amor e solidão”. Artigo acerca do livro de Ana Teresa Pereira *Até que a Morte nos Separe*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2000, publicado na revista *CIBERKIOSK*, Livros, Artes, Espetáculos, Sociedade, junho (Disponível em <http://www.ciberkiosk.pt/livros/index.html> e em <http://anateresapereira.no.sapo.pt/historiasdesolidao.html>).

(2001c), “A Sedução do diabólico”. Artigo acerca do livro de Ana Teresa Pereira *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, Lisboa, Relógio d’Água Editores, 2000, publicado na revista *CIBERKIOSK*, Livros, Artes, Espetáculos, Sociedade, 3 de agosto (Disponível em <http://www.uc.pt/ciberkiosk/livros/atp.html>) e em <http://anateresapereira.no.sapo.pt/seducao.html>).

(2001d), “O Rosto de Ana Teresa Pereira”. In *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n.º 18: 29 - 54.

(2002), “Quando a ficção vive na e da ficção”. Ensaio acerca da obra de Ana Teresa Pereira, publicado na revista *CIBERKIOSK 2002*, Livros, Artes, Espetáculos, Sociedade, 19 de maio. (Disponível em <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/sardo.html> e em <http://anateresapereira.wordpress.com/outros-textos/quando-a-ficcao-vive-na-e-da-ficcao/> e em <http://anateresapereira.no.sapo.pt/quandoaficcao.html>).

(2005), “Ana Teresa Pereira: uma ‘geografia interior’ de sombras e cores”. *Românica, Revista de Literatura, Cores*, n.º 14, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Edições Colibri: 89 - 105.

(2010), “A obra de Ana Teresa Pereira: velhas histórias, contos de fadas ou pesadelos?”. ATAS/ANAIS, abril 2010, 13º COLÓQUIO DA LUSOFONIA – 5º ENCONTRO AÇORIANO, Florianópolis, BRASIL: 51 - 64. ISBN: 978-989-95891-4-8.

(2010), “Os anjos e outras temáticas recorrentes na obra de Ana Teresa Pereira”. ATAS FINAIS, outubro 2010, IX COLÓQUIO DA LUSOFONIA, Bragança, PORTUGAL: 25 - 34. ISBN: 978-989-95891-5-5.

(2011), “Intimidades e ambientes literários e artísticos na obra de Ana Teresa Pereira”. Atas Edição Associação dos Colóquios da Lusofonia e IPMacau, abril, 15º COLÓQUIO DA LUSOFONIA – MACAU: QUATRO SÉCULOS DE LUSOFONIA: PASSADO, PRESENTE E FUTURO, Macau, CHINA. ISBN: 978-989-95891-7-9.

(2011), “A ilha, ‘território privilegiado onde as leis são abolidas, onde o tempo se detém’, em *Matar a Imagem* de Ana Teresa Pereira”. Atas da Associação dos Colóquios da Lusofonia, outubro, 16º COLÓQUIO DA LUSOFONIA - 7º ENCONTRO AÇORIANO DA LUSOFONIA, Santa Maria, AÇORES. ISBN: 978-989-95891-8-6.

(2012), “Afeições e Obsessões em *O Ponto de Vista dos Demónios* de Ana Teresa Pereira”. Atas/Anais 18º Colóquio da Lusofonia, outubro, pp. 122 - 133. ISBN: 978-989-8607-00-3.

SEPÚLVEDA, Torcato

(1991), “Literatura sob vigilância”. *Público*, 06 de julho.

(1992), “Ana Teresa Pereira”. *Público*, 25 de setembro.

SIMÕES, Maria João (2007), “Fantástico como categoria estética: diferenças entre os monstros de Ana Teresa Pereira e Lúcia Jorge”. In *O Fantástico*, Coimbra: Edições do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: 65 - 81.

SILVA, João Céu e,

(2003), “Intimações de morte com olhar ‘very british’”. *Diário de Notícias*, 08 de fevereiro: 46.

(2004), “Muito simplesmente contos de...”. *Diário de Notícias*, 24 de abril: 50.

(2005), “E se um filme italiano compromettesse a leitura de Ana Teresa Pereira...”. *Diário de Notícias*, 10 de setembro: 38.

(2006), “O sentido da neve”. *Diário de Notícias*, 5 de fevereiro: 35.

(2007), “Uma ilha como ponto de partida para uma dezena de protagonistas”. *Diário de Notícias*, 22 de abril: 51.

(2012), “O Lago”. “Quociente de Inteligência”, *Diário de Notícias*, 14 de janeiro (informação disponível em

<<http://relogiodaguaeditores.blogspot.pt/2012/01/relogio-dagua-no-diario-de-noticias-de.ht...>>, consulta em 25/10/2012).

SILVA, José Mário,

(2010). “Uma visão de *O Fim de Lizzie*”. 10 de janeiro. (Disponível em <<http://anateresapereira.wordpress.com/criticas-a-livros/uma-visao-de-o-fim-de-lizzie/>>, consulta a 10/05/2012)

(2011a), “A *Outra*: o ponto de vista do fantasma”. *Expresso, Actual*, 21 de janeiro. (Disponível em <<http://www.aeiou.expresso.pt/a-outra-o-ponyo-de-vista-do-fantasma=f627998>>, consulta em 13/12/2011).

(2011b), “A Pantera”. *Expresso – Actual n.º 2018*, 02 de julho: 15.

XAVIER, Leonor, “Histórias submersas”. *Máxima*, Ano 20, n.º 232, janeiro de 2008: 28 - 30.

3. Outra bibliografia consultada

AA.VV. (1973), *Encyclopaedia Universalis*, «Herméneutique», Vol. 8, Paris (1968): 365 - 366; «Interprétation», vol. 9, Paris (1968): 30 - 31.

ALCOFORADO, Diogo (2000), “Porque gosto do policial... por que gosto do policial?”. (2001), *Crime, Detecção, Castigo, Estudos sobre Literatura Policial*, Organização de Gonçalo Villas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, Actas do Encontro sobre Literatura Policial, 23 e 24 de novembro. Porto: Granito Editores e Livreiros: 221 - 222.

ALLEAU, René (1972), *A Ciência dos Símbolos*. Lisboa: Edições 70.

ALLEN, Woody,

(1978), *Getting Even*. New York: Vintage Books/Random House. ISBN: 0-394-72640-5.

(1985), *Great Ghost Stories*. New York: Julian Messner. ISBN: 0-671-60179-2.

ALLENDY, René (1949), *L'Amour*. Paris: Éditions Denoel.

American Heritage Dictionary of the English Language (The), Fourth Edition. Houghton Mifflin Company. (Disponível em <<http://dictionary.reference.com>>).

AMARAL, Fernando Pinto do (2003), “Literatura”, Instituto Camões (Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/contportcult/literature.html>>, consulta a 07/02/2008: 1).

ANDACHT, Sandra (s.d), *Collector's value Guide to Japanese Woodblock Prints*. Krause Publications. ISBN 1-58221-005-5.

ANGENOT, Marc (1984), *Glossário da Crítica Contemporânea*. Editorial Comunicação.

ANTÓNIO, Lauro, (1994), *Lauro António apresenta... 1ª Edição*, Porto: Edições Asa.

AMARAL, Fernando Pinto do (2003), “Literatura”, Instituto Camões (Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/contportcult/literature.html>>, consulta a 07/02/2008: 1).

AUROUX, SYLVAIN e Yvone Weil, (1993), *Dicionário de Filosofia*. Temas e Autores, Ed. Asa.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira e Ana Gonçalves de Azevedo (1994), *Metodologia Científica: Contributos práticos para a elaboração de trabalhos académicos*. Porto: C. Azevedo.

BACHELARD, Gaston

(1971) *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: Librairie José Corti.

(1948) *L'Eau et les Rêves*. Paris: Librairie José Corti.

BAKER, Cathy (2008/2012), *The Mysterious Models of John William Waterhouse*. (Disponível em <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/m/articles/50015/>>, consulta a 18/12/2012).

BARNES, Rachel (1998), *The Pre-Raphaelites and Their World*. London: Published by Tate Gallery Publishing Ltd.

BARTHES, Roland

- (1987), *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70.
- (1977), *Ensaaios críticos*. Lisboa: Edições 70.
- (1973), *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- (s.d.), *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- (1984), *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- BATAILLE, Georges (2008), *O Erotismo*. Antígona. IBSN: 9789726080183.
- BAYLEY, John (1960), *The Characters of Love: a study in the literature of personality*. London: Constable.
- BERTRANDIAS, Bernadette (2006) “Daphne Du Maurier’s Transformation of Jane Eyre in Rebecca”, *Revue LISA/LISA* e-journal [Online], Vol. IV – n. °4. (Disponível em <<http://lisa.revues.org/1774>; DOI :10.4000/lisa.1774>, consulta a 19/11/2012).
- BÍBLIA, (1998), *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. Lisboa/Fátima: Difusora Pública.
- BLIXEN, Karen (2005), *As Cariátides*. Coleção: Ficções, Lisboa: Relógio D` Água Editores.
- BLOCH, Robert (1959), *Psycho*, (Acesso ao livro eletrónico em PDF, disponível em <websupport1.citytech.cuny.edu/.../RobertBloch-P>, consulta em 12/2011).
- BLOOM, Allan (1994), *Amor e Amizade*. Mem Martins: Europa-América.
- BORGES, Jorge Luis
- (1997) *Antología poética 1923 - 1977*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1989), *Obras Completas*. Mem Martins: Círculo de Leitores. ISBN 972-42-1791-4).
- BORGES, Rejane (2010), “A Arte Meditativa de Mark Rothko”. 17/09 (Disponível em <[Rhotkohttp://obviousmag.org/archives/2010/10/a_arte_meditativa_de_mark_rothko.ht](http://obviousmag.org/archives/2010/10/a_arte_meditativa_de_mark_rothko.ht)>, consulta a 25/02/2012).
- BOTELHO, Afonso (1996), *Teoria do Amor e da Morte*. Lisboa: Fundação Lusíada.
- BORNSTEIN, George (1988), *Poetic Remaking: The Art of Browning, Yeats, and Pound*.

Penn State Press.

BOURNEUF, Roland *et al.* (1976), *O Universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina.

BRADBURY, M. – dir. (1990), *The Novel Today, Contemporary Writers on Modern Fiction*. Fontana Press.

BRENNAN, Mathew C. (1997), *The Gothic Psyché: Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*. Columbia SC: Camden House.

BRESSIÈRE, Irene (1974), *Le Récit Fantastique*. Paris: Librairie Larousse.

BRIONES, Ana Isabel (1998), “Género e contragénero. Tópicos do romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica”. *Revista de Filologia Românica*, n.º 15: 267 - 280.

BRONTË, Anne (1996), *The Tenant of Wildfell Hall*, Penguin Books.

BROWN, Robert (1987), *Analyzing Love*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRUNEL, Pierre e Yves Chevrel – org. (2004), *Compêndio de Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BUTOR, Michel e AA VV. (1972), *Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*, Paris: U.G.E.

CAILLOIS, Roger (1965), *Au Cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.

(1997), *Cântico dos Cânticos*. Tradução do hebraico, introdução e notas de José Tolentino Mendonça. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.

CAMPOS, Alexandre Silveira (2008), “A Máscara Vazia: um comentário sobre ‘Pierre Menard, autor del Quijote’”. *Revista Espaço Acadêmico*, N.º 90 – mensal – Novembro, Ano VIII, ISSN 1519. 6186, s.p. (Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/090/90campos.htm>>; consulta a 17/09/2012)

CAPOTE, Truman (2007) *Portraits and Observations: The Essays of Truman Capote*. Random House.

- CARTER, Steven. (1997), “On a Bare Branch: Bashō and the Haikai Profession”. *Journal of the American Oriental Society* 117: 57 - 69.
- CARR, John Dickson (1985), *The Burning Court*. New York City: International Polygonics, Ltd.
- CAWTHORNE, Nigel (1991), *The Art of Japanese Prints*. Hamlyn Publishing.
- CHARLES, Michel (1981), “Poétique de L’Enigme”. *Poétique*, n.º 45, février.
- CHARTIER, Roger (1999), *DEBATE Literatura e História*. Rio de Janeiro: *Topoi*, nº 1: 197 - 216. Conferência proferida por Roger Chartier, em 5 de novembro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. (Disponível em <www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi01/01_debate01.pdf>, consulta a 17/09/2012)
- CHEVALIER, Jean e Alain Cheerbrant (1982), *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Ed. Teorema.
- CLARKE, Gerald (1994), *Capote: uma biografia*. Tradução de Lya Luft. Editora Globo.
- CLARKE, Richard L. W. (1884), “Henry James ‘THE ART OF FICTION’”, LITS2306 Notes 11B. (Disponível em <<http://www.rlwclarke.net/courses/lits2306/2005-2006/11BJamesArtofFiction.pdf>>, consulta a 20 de janeiro de 2012).
- CLÉMENT, Murielle Lucie et Pascale Hummel (2006), “Entretien autour de Lou Andreas-Salomé”, *Acta Fabula*, août-septembre, vol. 7, numéro 4. (Disponível em <<http://www.fabula.org/revue/document1503.php>>, consulta a 8/9/2008).
- COELHO, Eduardo do Prado
(1987), *Os universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70.
(1984), *A mecânica dos fluidos: literatura, cinema, teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- COELHO, Nelly Novaes (2002), *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*.

São Paulo: Escrituras Editora: 109.

COHEN, Leonard (1968), *Songs from a Room*. Columbia Records.

COLOMBO, Steve (2003), “Pantheon: Proserpina, Goddess of Sicily”. *CIRCLE Magazine*, Spring: 35 - 36. (Artigo disponível em <<http://www.jesterbear.com/Aradia/proserpina.html>>, consulta a 24/11/2012).

CONARD, Mark T. – editor (2007), *The Philosophy of Neo-Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

CONRADI, Peter J.

(2001a), *Iris Murdoch: A Life*. Harper Collins.

(2001b), “Iris Murdoch: A Life by Peter J. Conradi”. *The Guardian*, 8 de setembro. (Artigo disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/08/irismurdoch>>, consulta a 12/09/2012).

COREN, M. (1990), *Gilbert: The Man Who Was G. K. Chesterton*. New York: Paragon House.

CORTÁZAR, Julio (2010), “El sentimiento de lo fantástico”. (1982) Conferencia dictada en la U.C.A.B. (Disponível em <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>, consulta a 28/01/2012).

COSTA, João Bénard da

(1995), “Os filmes da nossa vida: *Suddenly, Last Summer*”. *O Independente*, revista *Vida*, n.º 371, 23 de junho.

(2007), *Os filmes da minha vida*. 2.º Volume, Lisboa: Assírio & Alvim.

CROMPTON, Richmal

(1990a), *William and the Tramp*. London: Macmillan Children’s Books.

(1990b) *Just William*. London: Macmillan Children’s Books.

COVELLO FRC, Sérgio Carlos (2010), *A Noite Escura da Alma na Visão Poética de São*

- João da Cruz. *Misticismo* (Disponível em <www.amorc.org.br/Imagens_publicacoes/noite%20escura.pdf>, consulta a 30/01/2012).
- CRUZ, São João da, (1988), *Obras Completas de São João da Cruz*. Tradução de Carmelitas Descalças de Fátima (Portugal) e do Convento de Santa Teresa (Rio de Janeiro), Petrópolis: Editora Vozes.
- CUDDAN, J. A., (1991), *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- CUMMINGS, E. E. (1999), *livrodepoemas*. Tradução, introdução e notas de Cecília Rego Pinheiro. Lisboa: Assírio & Alvim.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976), “Intertexte et autotexte”. *Poétique*, 27.
- DERRIDA, Jacques (1995), *Dictionary of Literature*. London: Brockhampton Press.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari (1986), *Kafka: Toward a Minor Literature (Theory and History of Literature, Vol. 30)*. Minneapolis: University of Minnesota. ISBN: 0-8166-1515-2.
- DINE, S. S. Van (s/d), “Vinte regras do Romance Policial”, tradução portuguesa in: *Dois Crimes no Inverno*. Coleção Vampiro n.º 57, Lisboa: Livros do Brasil.
- DOBRINESCU, Anca Mihaela, “‘The Art of Fiction’ – Henry James’s contribution to the theory of the modernist novel”. *Annales Universitatis Apulensis Philologica*, 4, TOM 2, CULTURĂ ȘI LITERATURA ENGLEZĂ: 203 - 208. ISSN: 1582-5523. (Disponível em <http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003_tom2/32.dobrinescu_anca_mihaela.pdf>, consulta a 18/01/2012).
- DOOLY, Gillian – Ed. – (2003), *From a Tiny Corner in the House of Fiction – Conversations with Iris Murdoch*. Columbia: University of South Carolina Press. (Acesso ao livro eletrónico em <<http://books.google.pt/books?id=4Fpr78xJ90IC&pg=PA162&lpg=PA162&dq=wh>>

o+is+one's+first+love+iris+murdoch&source=bl&ots=crqcN8ZXcU&sig=sTa7-5Z8UANughGZK9VgYb57FY0&hl=pt-PT&sa=X&ei=U3tkT6vVAsqx0QXc3fSpCA&sqi=2&ved=0CHIQ6AEwCQ#v=onepage&q=who%20is%20one's%20first%20love%20iris%20murdoch&f=false>; consulta em 01/2012).

DUBOIS, Pierre (1998), “Ne pas croire aux fées, c’est ne pas croire en soi”, *L’Express*, 24 décembre.

DUCROS, Françoise, (s.d), *Os Melhores Pintores*. Ed. Estampa, Círculo de Leitores.

DURAND, Gilbert (1969), *Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*. Paris: Bordas.

ECO, Umberto

(1988), *Como se faz uma tese em Ciências Humana*. 4ª Edição, Lisboa: Editorial Presença.

(1984), *Conceito de texto*. São Paulo: I.A. Queiroz.

(1983), *Leitura do Texto Literário - Lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença.

EHRENZWEIG, Anton (1974), *L’Ordre Caché de l’Art*. Paris: Ed. Gallimard.

ELIADE, Mircea

(1952), *Images et Symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Éditions Gallimard.

(s/d), *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70.

(2000), *O Mito do Eterno Retorno*, Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.

(1963), *Myth and Reality*. Illinois: Harper & Row, Publishers, Inc.

(s/d), *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Livros do Brasil.

(1992), *Tratado de História das Religiões*. Porto: Asa.

FERREIRA, Feliciano (1989), “Finalmente o policial saiu da clandestinidade”. *Diário de Notícias*, caderno 2, 26 de fevereiro: 2.

FINNÉ, Jacques (1980), *La Littérature fantastique. Essais sur l’organisation surnaturelle*. Bruxelles: Éditions de L’Université de Bruxelles.

FELSKI, Rita (1989), *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.

FOSTER, Robert Fitzroy

(1997), *W. B. Yeats: A Life, Vol. I: The Apprentice Mage*. New York: Oxford UP. ISBN: 0-19-288085-3.

(2003), *W. B. Yeats: A Life, Vol. II: The Arch-Poet 1915–1939*. New York: Oxford UP. ISBN: 0-19-818465-4.

FOUCAULT, Michel (1981), *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

FOXON, David (1965), *Libertine Literature in England, 1660-1745*. Thirteen Plates.

FRADA, João José Cúcio (1991), *Guia prático para elaboração e apresentação de trabalhos científicos*. 2ª Edição, Lisboa: Edições Cosmos.

FRAGATA, Júlio (1980), *Noções de Metodologia para a elaboração de um trabalho científico*. 3ª Edição, Porto: Livraria Tavares Martins.

FREUD, Sigmund

(1959), *Collected Papers of Sigmund Freud*. 1st edition, Vol. 4, Basic Books.

(1977), *Escritores criativos e devaneio*. Vol. 9, Edição Brasileira das *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago.

FURTADO, Filipe (1980), *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte.

GAARD, Greta (1993), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple UP.

GARCÍA-BERMEJO, J. M. Faerna – Dir.

(1996a), *A Era dos Impressionistas*. Madrid: Globus Comunicación, S.A.

(1996b), *Grandes Pintores do Séc. XX*. Madrid: Globus Comunicación, S.A.

GARDNER, Martin (2009). *Introduction to Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Oxford University Press. ISBN: 0-517-02962-6.

GARSON, Helen S. (1992), *Truman Capote: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne.

- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- GIBSON, Michael (1999), *El Simbolismo*. Taschen. ISBN: 3-8228-6783-7
- GIL, Fernando - Coord. (1984), *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, INCM.
- GODARD, Jean-Luc (1958), “Bergmanorana (Ingmar Bergman)”. Traducción de Gustavo Londoño para Barral Ed., *Cahiers du Cinéma*, n.º 85, juillet. (Disponível em <http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/0099_bergmanorama.htm>, consulta a 22/11/2008).
- GODINHO, Rafael (1997) “O arco-íris de Paul-Klee ou a paixão aorística”. *Vértice*, Maio-Junho.
- GOLDENSTEIN, J. P. (1980), *Pour Lire le Roman*. Bruxelles/Paris/Gembloux: A. De Boeck-Duculot.
- GONZÁLEZ-WIPPLER (2000), *O Grande Livro dos Anjos*. Mem Martins: Livros de Vida Editores, Lda.
- GOTLLIB, N. B. (1985), *Teoria do Conto*, S. Paulo: Ática.
- Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. Editora Nova Cultural. ISBN 85-13-00757-9.
- GREENE, Douglas G. (1995), *John Dickson Carr: The Man Who Explained Miracles*. NY: Otto Penzler Books.
- GREENE, Douglas e Robert C Adey - Author/Ed. (1994), *Death Locked In - An Anthology of Locked Room Stories*. Barnes & Noble. ISBN-10: 1566194547.
- GUBAR, Susan (1988). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- GUERIN, Wilfred et al. (1999), *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford UP.
- (2002), *Guia de História da Arte*. Edição 5, Editora Presença. ISBN: 9722317881.

GUIMARÃES, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura: do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras.

GUSDORF, Georges (1991), *Les écritures du moi*. Paris: Éditions Odile Jacob.

HAFIDH, Sumia S. Abdul (2006), “Henry James. *The Turn of the Screw* - Ghost story, or study in libidinal repression?” (Disponível em <<http://www.literature-study-online.com/essays/henry-james.html>>, consulta a 01/12/2012)

HAMON, Philippe (1976), “Para um Estatuto Semiológico da Personagem”, in AA.VV. *Categorias da Narrativa*, Lisboa: Arcádia.

HENRIQUEZ, Fernando (1959), *Panorama de l'amour à travers les civilisations*. Paris: La Table Ronde.

HARUO, Shirane, (Ed.), (2002), *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*. New York: Columbia University Press.

HEUVEL, Van Den – Cord. (1986) *The Haiku Anthology*. 2nd edition, Simon & Schuster. ISBN: 0-671-62837-2.

Homeric Hymns (The) (1991), Traduzidos para a Língua Inglesa por Charles Boer. Dallas: Spring Publications.

HORNER Avril e Sue Zlosnik (1998), *Daphne Du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*, London: Macmillan.

HUMBOLDT, Alexander Von (1995), *Personal Narrative*. Tradução de Janson Wilson, London: Penguin.

HUNT, Morton M. (1960), *The natural history of love*. London: Hutchinson.

IÁÑEZ, Eduardo

(2002), *História da Literatura Universal*. Vol. VI: *O Século XIX Literatura Romântica*. Lisboa: Círculo de Leitores.

(2003a), *História da Literatura Universal*. Vol. VII: *O Século XIX Realismo e Pós-Realismo*. Lisboa: Círculo de Leitores.

(2003b), *História da Literatura Universal*. Vol. VIII: *A Literatura Contemporânea até 1945*. Lisboa: Círculo de Leitores.

IMBERT, Enrique Andersen (1992), *Teoría e Técnica del Cuento*. Barcelona: E. Ariel.

INGARDEN, R.

(1973), *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

(1979) “Intertextualidades”, *POÉTIQUE N.º 27*, revista de teoria e análise literárias, Coimbra, Livraria Almedina. 24/02.

JADE (1991), *To Know. A Guide to Women's Magic and Spirituality*. Oak Park: Delphi Press, Inc.

JAMES, Henry

(1986), *The Turn of the Screw and the Aspern Papers*. London: Penguin Books.

(1995) *A Arte da Ficção*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Ed. Imaginário.

(1996), *The Turn of the Screw*. Edited by Paul Roberts.

(2004), *A Volta no Parafuso*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

(2010), *The Myddle Years*. Kessinger Publishing, LLC, ISBN 1161470859, 9781161470857. Edição de 1917, New York: Charles Scribner's Sons. (Disponível em <http://openlibrary.org/books/OL6603979M/The_middle_years>; consulta a 20/01/2012).

JEHA, Julio (2007), “Monstros como metáfora do mal”, in *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Edições UFMG: 9 - 31.

JOSHI, S. T. (1990), *John Dickson Carr: A Critical Study*. Bowling Green State University Press.

JUNIOR, Antônio (2004), “Roman Polanski: talento diabólico” (entrevista), *Agulha, Revista de Cultura # 41*, outubro, Fortaleza / S. Paulo. (Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag41polanski.htm>>, consulta a 10/09/2008).

JANSON, Horst Woldemar (1998), *História da Arte*. 6ª Edição, Lisboa: Fundação

Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-0498-9.

KAUFFMAN, Linda S. (1988), *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Cornell University Press.

KAYSER, W. (1976), *Análise e Interpretação da Obra Literária*, Coimbra: Arménio Amado.

KELLY, Richard (1989), “An Obituary (Daphne du Maurier)”, *The Independent*, 21 April (Artigo disponível em <<http://www.dumaurier.org/obituary.html>>, consulta a 28/01/2013).

KENNEDY, Michael (1994), *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: D. Quixote.

KON, Noemi Moritz, “Entre a Psicanálise e a Arte”. (Disponível em <<http://www.estadosgerais.org/gruposvirtuais/>>; consulta a 15/01/2008).

KUNDERA, Milan

(1986), *L'Art du Roman*. Gallimard.

(1999), *A Identidade*. Porto: Edições Asa, S.A.

LAGARDE, André e Laurent Michard (1983), *XX^e Siècle*, Bordas, Collection Littéraire A. Lagarde & L. Michard, Textes et Littérature”.

LANE, Richard (1978), *Images from the Floating World: The Japanese Print*. Fribourg. ISBN: 0-914427-54-7.

LARIVAILLE, P. (1982), *Le Réalisme du Merveilleux. Structures et Histoires du Conte*. Nanterre: CRLI / Université de Paris X, 28.

LAYMAN, Richard e Matthew J. Brucoli (2002), *Hardboiled Mystery Writers: A Literary Reference*. Carroll & Graf. ISBN: 0-7867-1029-2.

LAZZARO, G. Di San (1972), *Paul Klee*. Editorial Verbo.

LECLERCLE, Jean-Louis (1978), *L'Amour de l'Idéal au Réel*. Bordas.

LEITHAUSER, Brad (2010), “Ever Scarier: On ‘The Turn of the Screw’”. (Disponível em

<<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/10/ever-scarier-on-the-turn-of-the-screw.html>>, consulta a 19/12/2012)

LETRIA, José Jorge (2006), *Amados gatos*. Lisboa: Oficina do Livro: 73 - 74.

LIMA, Maria Almeida, *Maria Helena da Silva Vieira*. Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José Azeredo Perdigão. (Disponível em <<http://www.camjap.gulbenkian.pt/Gallery/%7B8cd0895e-0619-4977-9c86-2aeb00a2cf5%7D/a43d7880-dd62-4744-afba-ba0d6ddfe196.pdf>>, consulta a 22/11/2008).

LIVRO DE HENOCH, O (1976), *outros apócrifos do Antigo Testamento e um apêndice de H. P. Blavatsky*. Lisboa: Editorial Minerva, ADFA.

LODJE, David - Edited by (1972/85), *20th Century Literary Criticism*. London and N.Y.: Longman.

LOPES, João (2012), *DVD Memória O Falcão Inglês*, (Disponível em <<http://www.rtp.pt/cinemax/?t=O-FALCAO-INGLES> 1999.rtp&article=6650&visual=2&layout=8&tm=84>, consulta a 29/09/2012).

MAGALHÃES, Rui

(1982), “Acerca do sentido”, *Figuras*, n.ºs 5/6.

(1988-1989), “O Círculo da Estranheza, meditação acerca do sentido do domínio estético”, Universidade do Porto: *Revista da Faculdade de Letras, Série de Filosofia*, n.ºs 5 - 6, 2ª Série.

(1999), *Paixões e Singularidades*. Braga: Angelus Novus, Lda.

MARCUS, Steven - Ed. (2001), *Crime Stories and Other Writings*. Library of America. ISBN: 978-1-93108200-6.

MARTINS, Albano (1995), *Com as Flores do Salgueiro, Homenagem a Bashô*. Edições Universidade Fernando Pessoa. ISBN: 972-8184-08-5.

MAURIER, Dame Daphne du

(1998), *Rebeca*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, (título original: *Rebecca*, 1940).

- (1998), *A Pousada da Jamaica*. Edição Livros do Brasil, (título original: *Jamaica Inn*, 1939).
- (2004), *The Rebecca Notebook and Other Memories*. London: Virago Press.
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernism Fiction*. New York – London: Methuen, Inc.
- MEDEIROS, Walter de (1991), “A Demanda de uma Rosa”, *Mathésis I*, Viseu: Universidade Católica: 21 - 33.
- MELCHIORI, Barbara (1966), “Browning’s ‘Andrea del Sarto’: A French Source in De Musset”, in *Victorian Poetry*. Vol. 4, Nº 2 (Spring): 132 - 136, West Virginia University Press. (Artigo de B. Melchiori disponível em <<http://www.jstor.org/pss/40001178>>, consulta a 05/03/2012).
- MENDILOW, A. A. (1972), *Time in the Novel*. New York: Humanities Press.
- MÉNESTRIER, Claude-François (1981), “Poétique de L’Énigme”, *Poétique*, n.º 45, février.
- (1993), *As Mil e Uma Noites*. Título original *ALF LAILA WA LAILA*, tradução do francês de Manuel João Gomes, sobre a versão literal e completa de Joseph-Charles Mardrus, s.l., Círculo de Leitores. ISBN: 972-42-0750-1.
- As Mil e Uma Noites*. In *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2008. (Disponível em [www: <URL: http://www.infopedia.pt/\\$as-mil-e-uma-noites>](http://www.infopedia.pt/$as-mil-e-uma-noites)).
- MEZEI, Kathy (1987), ““And it kept its Secret’: Narration, Memory and Madness in Jean Rhys’ *Wide Sargasso Sea*”. In *Critique: Studies in Modern Fiction*, Vol. XXVIII, No. 4, Summer: 195 - 209. (Disponível em <<http://galenet.galegroup.com/servlet/>>, consulta em 03/2012)
- MOMADAY, N. Scott (1997), *The Man Made of Words*. N. Y.: St. Martin’s Press.
- MORA, José Ferrater (1974), *Dicionário de Filosofia*. Publicações D. Quixote.
- MORIN, Edgar (1994), *As Grandes Questões do Nosso Tempo*. Lisboa: Editorial Notícias.

MOORE, Thomas

(1999), *Amor, Poesia, Sabedoria*. Lisboa: Instituto Piaget.

(s/d), *O Sentido da Alma*. Lisboa, Planeta Editora, Lda.

MÜLLER, Jürgen - Editor (2011), *100 Clásicos del Cine de TASCHE*. Volumen 1 a: 1915-1959; Volumen 2 b: 1960-2000, España: Taschen. ISBN: 978-3-8365-2402-5.

MURDOCH, Iris

(2000), *O Tempo dos Anjos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, (1966, título original: *The Time of the Angels*).

(1999), *O Unicórnio*, Mem Martins: Publicações Europa-América, (título original: *The Unicorn*, 1963).

(2005), *O Bom Aprendiz*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

NAUBERT-RISER, Constance (1994), *Klee*. Lisboa, Editorial Estampa, Círculo de Leitores.

NEEDLEMEN, Jacob (1999), *O Pequeno Livro do Tempo*. Tradução de Cândida Pinto, Lisboa: Editorial Bizâncio.

NICK, Eva, “O Colecionador de John Fowles – um ensaio de interpretação analítica”, in João Paulo dos Santos Gomes – Ed. (1985), *Tempo Psicanalítico*. Vol. VIII, n.º 1 e 2.

OATES, Joyce Carol (1996), “The Madness of Art: Henry James’s ‘The Middle Years’”. *New Literary History*, Vol. 27, N.º 2, *Problems of Otherness: Historical and Contemporary* (Spring): 259 - 262.

PARTSCH, Susanna (1993), *Klee*. Colónia: Taschen. ISBN: 3- 8228-0498-3.

PEPPER, Andrew (2000), *The Contemporary American Crime Novel. Race, Ethnicity, Gender, Class*. Edinburgh University Press. ISB: 10: 0748613404.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (2002), *O Cemitério dos Barcos sem Nome*. Tradução de Helena Pitta, Porto: Edições Asa.

PLATÃO (1991), *O Banquete*. Lisboa: Edições 70, Lda.

PIMENTA, Alberto (1988), “Pós-Modernismo e Teoria Crítica?”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 24, março.

POE, Edgar Allan

(1998), *Histórias Extraordinárias*. S. Pedro do Estoril: Edições Atena Lda.

(2009), *Todos os Contos*, Vol. I e II, s.l.: Círculo de Leitores/Quetzal. ISBN - QUETZAL: 978-972-564-780-6.

POLHEMUS, Robert M. (1990), *Erotic Faith: Being in Love from Jane Austen to D H Lawrence*. Chicago: University Press of Chicago.

POLLACK, Vivian R. *et al.* (1993), *New Essays on Daisy Miller and The Turn of the Screw*. New York: Cambridge University Press.

POLITO, Robert – Editor (1997), *Crime Novels: American Noir of the 1930s and 40s*. Library of America.

PROENÇA, Raul (1987), *O Eterno Retorno*. Vol. I, Lisboa: Biblioteca Nacional.

(2003 – 2008), *Quinta Dimensão, A*. In *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora. (Disponível em <<http://www.infopedia.pt>>).

RANSOM, Amy J. (1995), *The Feminine as Fantastic in the Conte Fantastique. Visions of the Other*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

RAMSAY, Christine (2012), “David Cronenberg and the Double”. *American and Canadian Studies*, Birmingham University (Disponível em <www.interdisciplinary.net/.../ramsayfmpaper.pdf e em <http://www.birmingham.ac.uk/schools/edacs/departments/acs/events/2012/christine-ramsay.aspx>>, consulta a 12/05/2012).

REIS, Carlos

(1995), *O Conhecimento da Literatura, Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

- (1978), *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Almedina.
- Coord. (2006), *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Volume IX, Lisboa: Verbo.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes (1987), *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- RHYS, Jean, (2009), *Vasto Mar de Sargaços*. Grupo Cofina (Biblioteca Sábado), Tradutor: José Carlos Costa Marques, ISBN: 9788461292127.
- RIBEIRO, António Sousa (1988), “Modernismo e Pós-Modernismo: O ponto da situação”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 24, março.
- RICARDOU, Jean (1978), *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICHARDSON, Alan (1993), *A Cabala*. Lisboa: Editorial Estampa.
- RICOUEUR, Paul
- (s.d), *Do texto à acção: Ensaio de hermenêutica II*. Porto: Rés. [“O que é um texto?”: 141 - 162; “Explicar e compreender”: 163 - 183; “O modelo do texto: A acção sensata considerada como um texto”: 185 - 212].
- (1969), *Le conflit des interprétations. Essais d’herméneutique I*, Paris: Seuil, (trad. port. Porto: Rés, s.d.)
- (1990), *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1994), *Tempo e Narrativa*. Tomo I, Campinas, S. Paulo: Papirus.
- (1987), *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- ROSEN, Charles (1995), *The Romantic Generation*. Harvard: Harvard University Press.
- ROSENTHAL, Gisela (1998), *Vieira da Silva: 1908 – 1992 – À Procura do Espaço Desconhecido*. Colónia: Tashen.
- ROSSETTI, D. G. e J. Marsh (2000), *Collected writings of Dante Gabriel Rossetti*. Chicago: New Amsterdam Books.
- ROUGEMONT, Denis (1968), *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes Editores.

- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude – Coord. (1998), *L'Identité. L'Individu, le Groupe, la Société*. Auxerre: Diffusion Presses Universitaires de France, Sciences Humaines Éditions.
- SAGAR, Keith and Stephen Tabor (1998), *Ted Huges. A Bibliography 1945 - 1995*. London: Mansell.
- SAGNE, Cécile (s/d), *O Erotismo Sagrado*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SALMON, Rachel (1980) “A Marriage of Opposites: Henry James’s ‘The Figure in the Carpet’ and the Problem of Ambiguity”. In ELH, Vol. 47, No. 4, winter. The Johns Hopkins University Press (788-803). (Artigo disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2872860>>, consulta a 21/08/2012).
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado (2007), *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870 - 1970): Transfusões e Transferências*. Edição de Autor, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- SAMUELS, Charles Thomas (1971), *The Ambiguity of Henry James*. Urbana: University of Illinois Press.
- SANTOS, Maria Etelvina (1998), “Herberto Helder – Territórios de uma poética”, *Semear* 4. (Disponível em <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_4.html>; consulta a 8/09/2008).
- SARAIVA, António José e Óscar Lopes (1996), *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'Ère du Soupçon*. Paris: Gallimard.
- SHAKESPEARE, William (1983), *Hamlet*. (tradução portuguesa de D. Luís de Bragança), Lisboa: Círculo de Leitores.
- SHEPPARD, E. A. (1974), *Henry James and The Turn of The Screw*. Suffolk: Oxford University Press/Auckland University Press.
- SKIDELSKY, William (2010), “Classics corner: *The Turn of The Screw*”. *The Observer*,

- Sunday, 30 May. (Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2010/may/30/classics-corner-turn-of-the-screw>>, consulta a 20/12/2012).
- SILET, Charles L.P., “Daphne Du Maurier’s Rebecca”. *Strand Magazine, The Magazine for Mystery & Short Story Lovers*. (Disponível em <<http://www.strandmag.com/rebecca.htm>>, consulta a 29/10/2008).
- SILVA, Vítor M. de Aguiar e (1997), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina. Depósito Legal: 18685/87.
- SILVER, Alain and James Ursini (1999), *The Noir Style*. 1st edition, Overlook Hardcover.
- SILVER, Alain (1993), *Film Noir: An Encyclopaedic Reference to the American Style*. Editor: Elisabeth Ward, 3 Rev Exp. editions, Overlook TP.
- SOARES, Andre (2012), “Daphne Du Maurier’s REBECCA Itself a ‘Remake’ of Carolina Nabuco’s A SUCESSORA” (Artigo disponível em <<http://www.altfg.com/blog/movie/daphne-du-maurier-rebecca-plagiarim-carolina-nabuco/#ixzz2DM7ma7Vp>>, consulta a 26/11/2012)
- SONNABEND, Martin, Jon Whiteley e Christian Ruemelin (2011), *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*. Oxford: Lund Humphries, in association with the Ashmolean Museum.
- STANYARD, Stewart T. (2007), *Dimensions behind the Twilight Zone: A Backstage Tribute to Television's Groundbreaking Series*. Ecw Press.
- STEVENSEN, Robert Louis (2006), *Poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- SYLVAIN, Auroux e Yvonne Weil (1993), *Dicionário de Filosofia, Temas e Autores*. Porto: Edições Asa.
- SYMONS, Julian (1974), *Bloody Murder*. Penguin.
- SYNEK, Manuela, “Reflexões sobre o tema da Paisagem na Arte. Novos caminhos em questões da Natureza nas obras dos artistas plásticos. Gabriela Albergaria; Rui

- Chaves/Fernando Calhau; Samuel Rama e Bruno Côrte”: 3. (Disponível em <www.apha.pt/boletim/boletim3/pdf/ManuelaSynek.pdf>, consulta a 12/02/2012).
- (1993), *The Norton Anthology of English Literature*. New York: W. W. Norton & Company.
- TADIÉ, Jean Yves (1992), *O Romance no Século XX*. Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- TAVARES, José Fernando (2000), *A Paisagem Interior*. Coleção Teorias das Artes e Ideias, Volume I. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-365-3.
- THOMPSON, Jim - Editor (1997), *Crime Novels: American Noir of the 1950s*. Library of America.
- TODD, Dennis (1995), *Imagining Monsters. Miscreations of the self in the eighteenth-century England*. Chicago: The University of Chicago Press.
- TODOROV, Tzevetan
- (1965), *La Séduction de l'Étrange. Étude sur la Littérature Fantastique*, Paris: PUF.
- (1966), “Les catégories du récit littéraires”. *Communications*, 8: 125 - 151.
- (1967), *Littérature et signification*. Paris: Lib. Larousse.
- (1970), *Introduction à la Littérature Fantastique*. Editions du Seuil, Coll. Poétique.
- (1972), *Poétique de la Prose*. Paris: Editions du Seuil.
- TREUHERZ, J.; E. Prettejohn; E. Becker e D. G. Rossetti (2003), *Dante Gabriel Rossetti*. London: Thames & Hudson.
- TRUFFAUT, François (1954), “Une certaine tendance du cinéma français”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 31, janvier. (Disponível em <<http://ann.ledoux.free.fr/pmwiki/pmwiki.php?n=Main.Fran%e7oisTruffaut>>, consulta em 22/11/2008).
- VAUGHAN, Alden T. e Virginia Mason Vaughan (1993), *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge University Press: 33 - 34.

VAX, Louis (s.d), *A Arte e a Literatura Fantástica*. Lisboa: Editora Arcádia, S.A.R.L.

VERÍSSIMO, Nelsom – Org. (2012), *Madeira – Bibliografia do Século XXI*. Texto em construção (Informação disponível em <http://passosnacalcada.files.wordpress.com/2012/01/madeira_bibliografia_do_seculo_xxi55.pdf>, consulta a 12/11/2012)

VIDAL, Gore (1989), “Remembering Orson Welles”, *New York Times*, June 1. (Disponível em <<http://www.nybooks.com/articles/4016>>, consulta a 20/10/2008).

VIEGAS, Francisco José (1998), “Há um Problema com a Literatura Policial”, Prefácio ao catálogo de *O Caso do Policial Português*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa: 7 - 9.

WARD, A. W., *A History of English Dramatic Literature*. Vol. 2: 199. (Disponível em <http://books.google.co.il/books?id=7UF__a9tmGwC&printsec=frontcover&hl=ru#v=snippet&q=conception%20of%20caliban&f=false>, consulta a 18/09/2012)

WARNES, Christopher (2005), “Naturalizing the Supernatural: Faith, Irreverance and Magical Realism”. *Literature Compass* 2, 20C 106, South Africa: Blackwell Publishing.

WELLEN, Guy *et al.* (1993), *Vieira da Silva: Monographie*. Genève: Skira.

WEYERS, Frank (2000), *Dalí, Vida y Obra*, Köneman. Barcelona: Equipo de Edición S. L. Barcelona.

WIMSATT, William K. e Cleanth Brooks (1980), *Crítica Literária - Breve História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WYNDHAM, Francis (1999). “Introduction” to *A Norton Critical Edition to the Wide Sargasso Sea*. Ed. by Judith L. Raiskin, New York and London: W.W. Norton & Company.

WOOLF, Virginie (1962), *L’Art du Roman*. Paris: Éditions du Seuil.

WOOLRICH, Cornell

(1994), *I Married a Dead Man*. New York: Penguin Books.

(2008), *The Black Angel*. New York: Pegasus Books.

YEATS, W. B. (1996), *The Collected Poems*. 2nd Revised edition, Richard J. Finneran - editor, Scribner. (Livro eletrónico disponível em <ebooks.gutenberg.cc, [ZAPATERO, Javier Sánchez \(2008\), *Silver Kane. Recuérdate al morir*. Entrada publicada em *Clásicos, Española* e etiquetada “Francisco González Ledesma. La Factoría de Ideas, Silver Kane. Guarda el enlace permanente.” \(Disponível em <<http://www.congresonegro.com/critica/?p=11>>, consulta a 24/04/2012\).](http://www.google.pt/#hl=pt-PT&gs_nf=3&pq=%20the%20folly%20of%20being%20comforted%E2%80%99%20yeats&cp=32&gs_id=a&xhr=t&q=W.%20B.%20Yeats%2C%20The%20Collect ed%20Poems&pf=p&sclient=psy-ab&oq=W.+B.+Yeats,+The+Collected+Poems&gs_l=&pbx=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=8cb623f5e945f9d5&bpcl=35466521&biw=1525&bih=712>, consulta a 23/07/2011).</p></div><div data-bbox=)

4. Internet

<http://www.as.wvu.edu>

<http://www.britannica.com>

<http://www.britishmuseum.org>

<http://www.cinematheque.fr>

<http://www.chesterton.org>

<http://cineressources.bifi.fr>

<http://detective-stories.classic-literature.co.uk>

<http://dictionary.reference.com>

<http://www.diplomatie.gouv.fr>

<http://www.dukeellington.com>

<http://www.dvdpt.com>

<http://www.dumaurier.org>

<http://www.enciclopedia.cat/>

<http://www.harpers.org>

<http://www.imdb.com> (IMDb - The Internet Movie Database)

<http://www.infopedia.pt> / Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora (2003 - 2012)

<http://www.malraux.org>

<http://www.metmuseum.org>

<http://www.mysteryguide.com>

<http://www.online-literature.com>

<http://www.rottentomatoes.com/>

<http://www.thegoldenyears.org>

<http://www.theshortstory.org.uk>

Anexos

ANEXO I - Capas das primeiras edições dos livros publicados até 2011

Figura 1 – <i>Matar a Imagem</i> , 1ª edição, 1989.	1
Figura 2 – <i>As Personagens</i> , 1ª edição, 1990.....	3
Figura 3 – <i>A Última História</i> , 1ª edição 1991.	5
Figura 4 – <i>A Cidade Fantasma</i> , 1ª edição, 1993.	7
Figura 5 – <i>Num Lugar Solitário</i> , 1ª edição 1996.	9
Figura 6 – <i>Fairy Tales</i> , 1ª edição 1996.....	11
Figura 7 – <i>A Noite Mais Escura da Alma</i> , 1ª edição, 1997.....	13
Figura 8 – <i>A Coisa Que Eu Sou</i> , 1ª edição, 1997.	15
Figura 9 – <i>As Rosas Mortas</i> , 1ª edição, 1998.	17
Figura 10 – <i>O Rosto de Deus</i> , 1ª edição, 1999.	19
Figura 11 – <i>Se Eu Morrer Antes de Acordar</i> , 1ª edição 2000.....	21
Figura 12 – <i>Até que a Morte Nos Separe</i> , 1ª edição, 2000.	23
Figura 13 – <i>O Vale dos Malditos</i> , 1ª edição, 2000.	25
Figura 14 – <i>A Dança dos Fantasma</i> s, 1ª edição, 2001.	27
Figura 15 – <i>A Linguagem dos Pássaros</i> , 1ª edição, 2001.....	29
Figura 16 – <i>O Ponto de Vista dos Demónios</i> , 1ª edição, 2002.	31
Figura 17 – <i>Intimações de Morte</i> , 1ª edição, 2002.	33
Figura 18 – <i>Contos de Ana Teresa Pereira</i> , 1ª edição, 2003.....	35
Figura 19 – <i>Se Nos Encontrarmos de Novo</i> , 1ª edição, 2004.	37
Figura 20 – <i>O Mar de Gelo</i> , 1ª edição, 2005.	39
Figura 21 – <i>O Sentido da Neve</i> , 1ª edição, 2005.	41
Figura 22 – <i>Histórias Policiais</i> , 1ª edição, 2006.	43
Figura 23 – <i>A Neve</i> , 1ª edição, 2006.....	45
Figura 24 – <i>Quando Atravessares o Rio</i> , 1ª edição, 2007.	47
Figura 25 – <i>O Fim de Lizzie</i> , 1ª edição, 2008.....	49
Figura 26 – <i>O Verão Selvagem dos Teus Olhos</i> , 1ª edição, 2008.....	51
Figura 27 – <i>As Duas Casas</i> , 1ª edição, 2009.	53

Figura 28 – <i>O Fim de Lizzie e Outras Histórias</i> , 1ª edição, 2009.	55
Figura 29 – <i>Inverness</i> , 1ª edição, 2010.	57
Figura 30 – <i>A Outra</i> , 1ª edição, 2010.	59
Figura 31 – <i>Os Monstros</i> , 1ª edição, 2010.	61
Figura 32 – <i>A Pantera</i> , 1ª edição, 2011.	63
Figura 33 – <i>O Lago</i> , 1ª edição, 2011.	65
Figura 34 – <i>Si nos encontramos de nuevo</i> , tradução de <i>Se nos encontrarmos de novo</i> , 2012.	67
Figura 35 – <i>A Casa dos Pássaros</i> , 1ª edição, 1991.	69
Figura 36 – <i>A Casa dos Penhascos</i> , 1ª edição, 1991.	71
Figura 37 – <i>A Casa das Sombras</i> , 1ª edição, 1991.	73
Figura 38 – <i>A Casa da Areia</i> , 1ª edição, 1991.	75
Figura 39 – <i>A Casa do Nevoeiro</i> , 1ª edição, 1992.	77



Figura 1 – *Matar a Imagem*, 1ª edição, 1989.

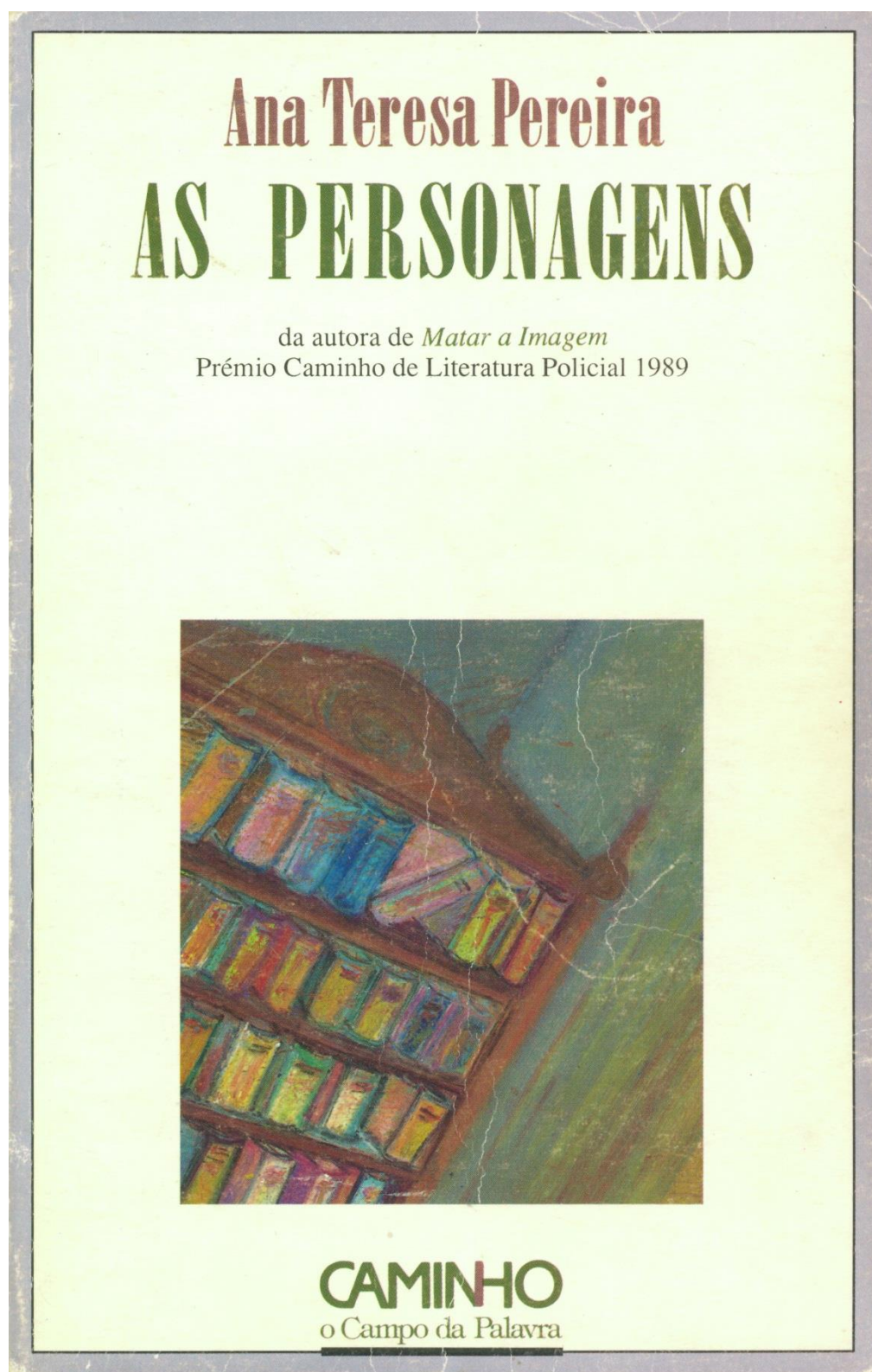


Figura 2 – *As Personagens*, 1ª edição, 1990

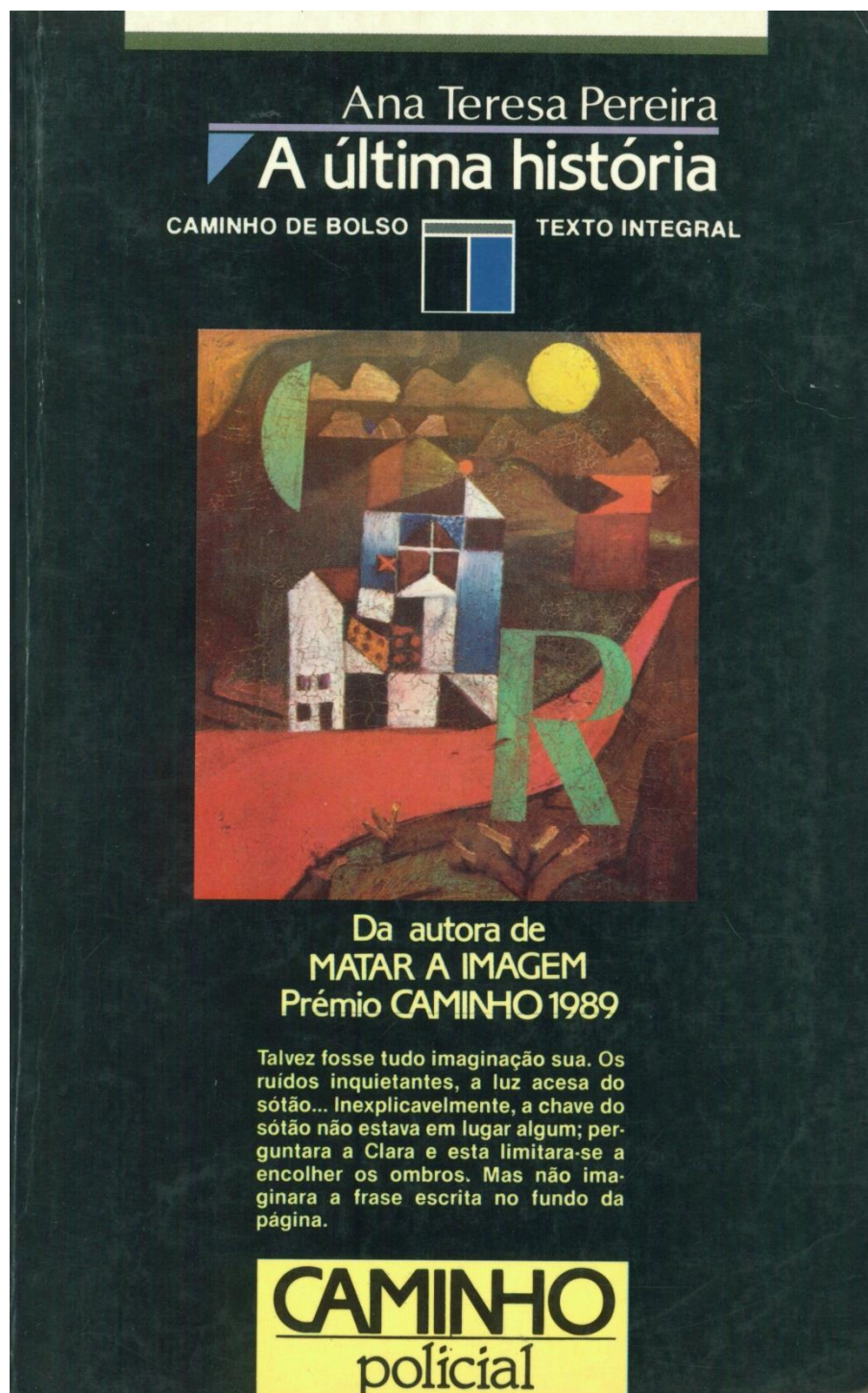


Figura 3 – *A Última História*, 1ª edição 1991.

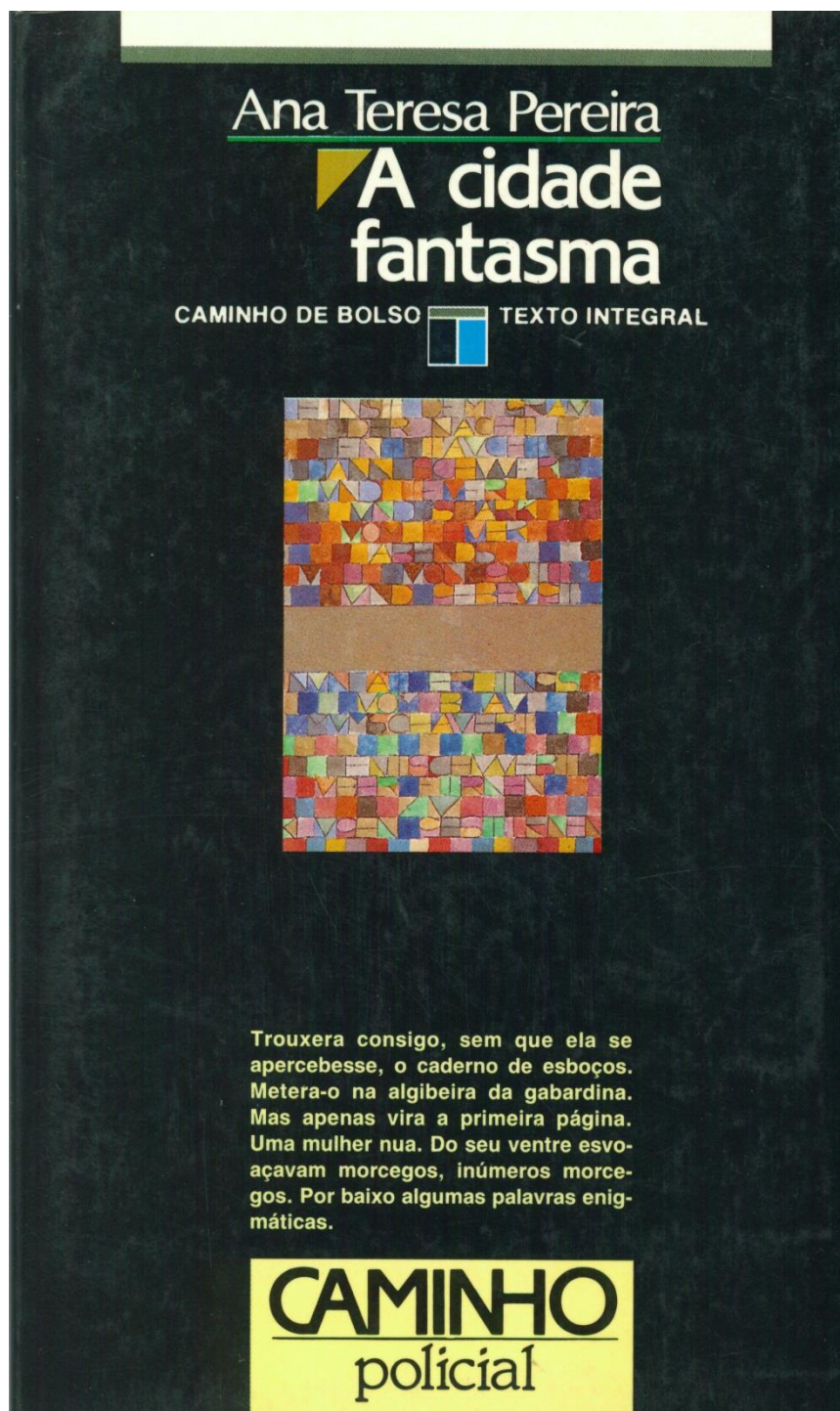


Figura 4 – *A Cidade Fantasma*, 1ª edição, 1993.

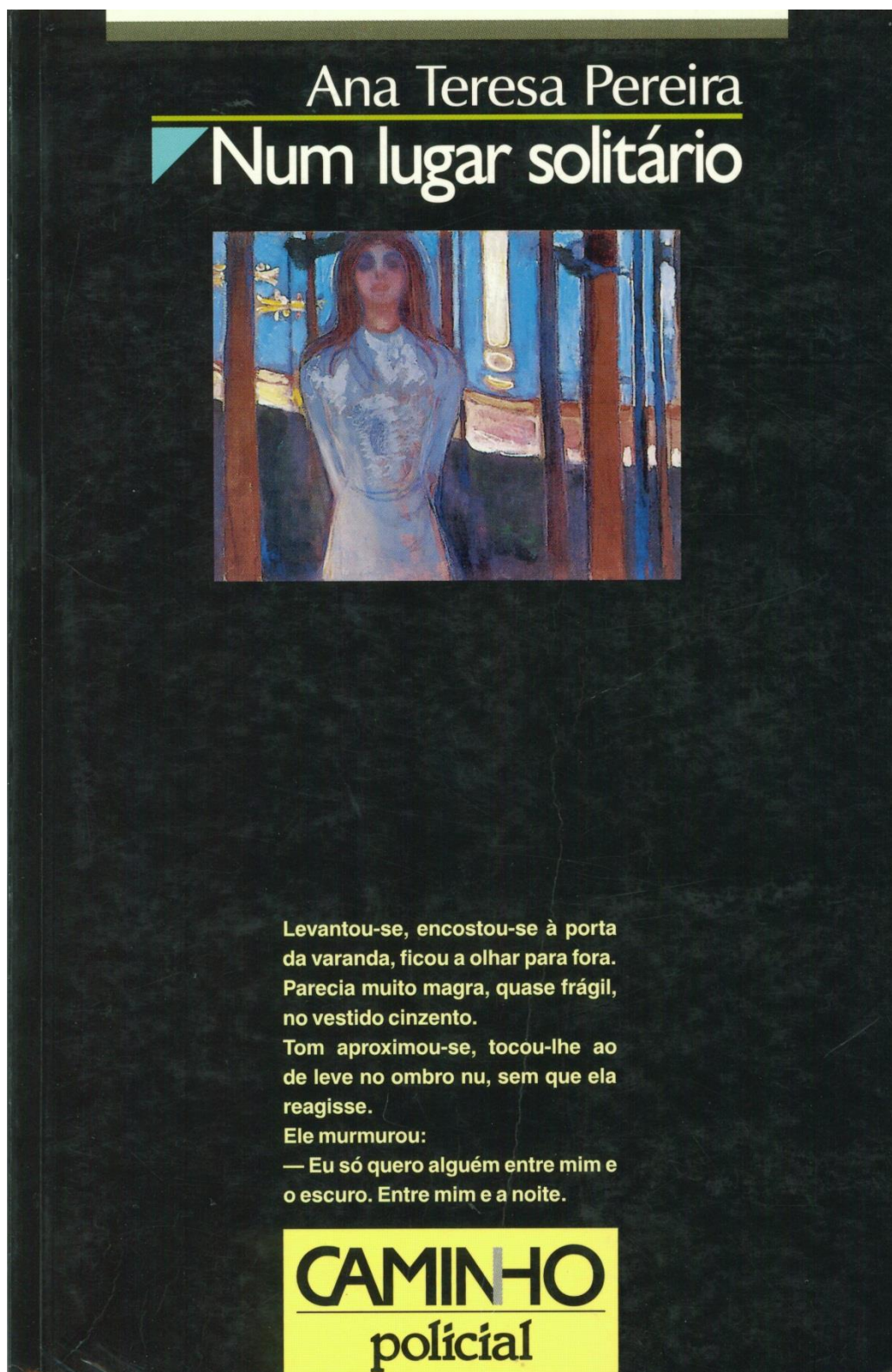


Figura 5 – *Num Lugar Solitário*, 1ª edição 1996.

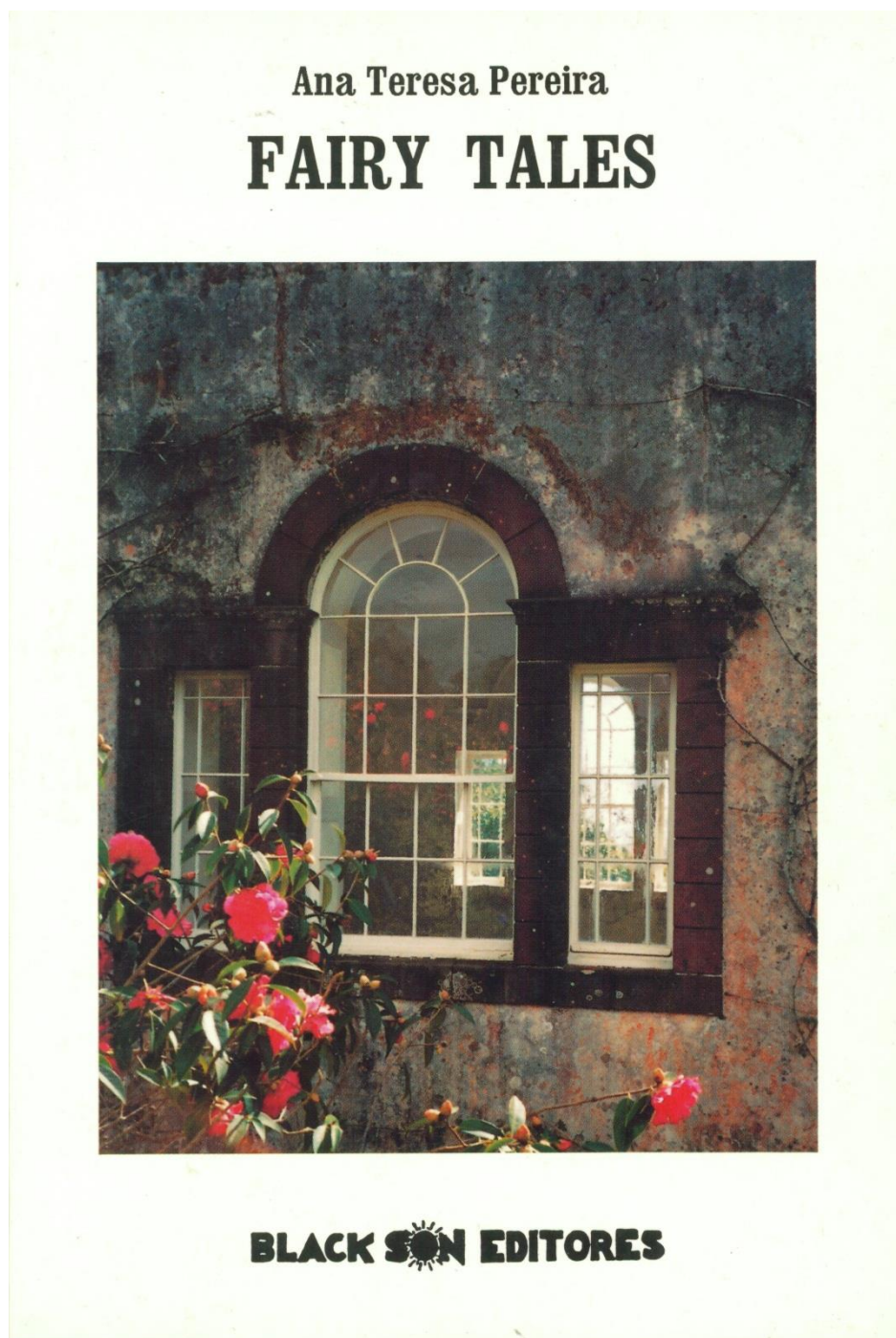


Figura 6 – *Fairy Tales*, 1ª edição 1996.

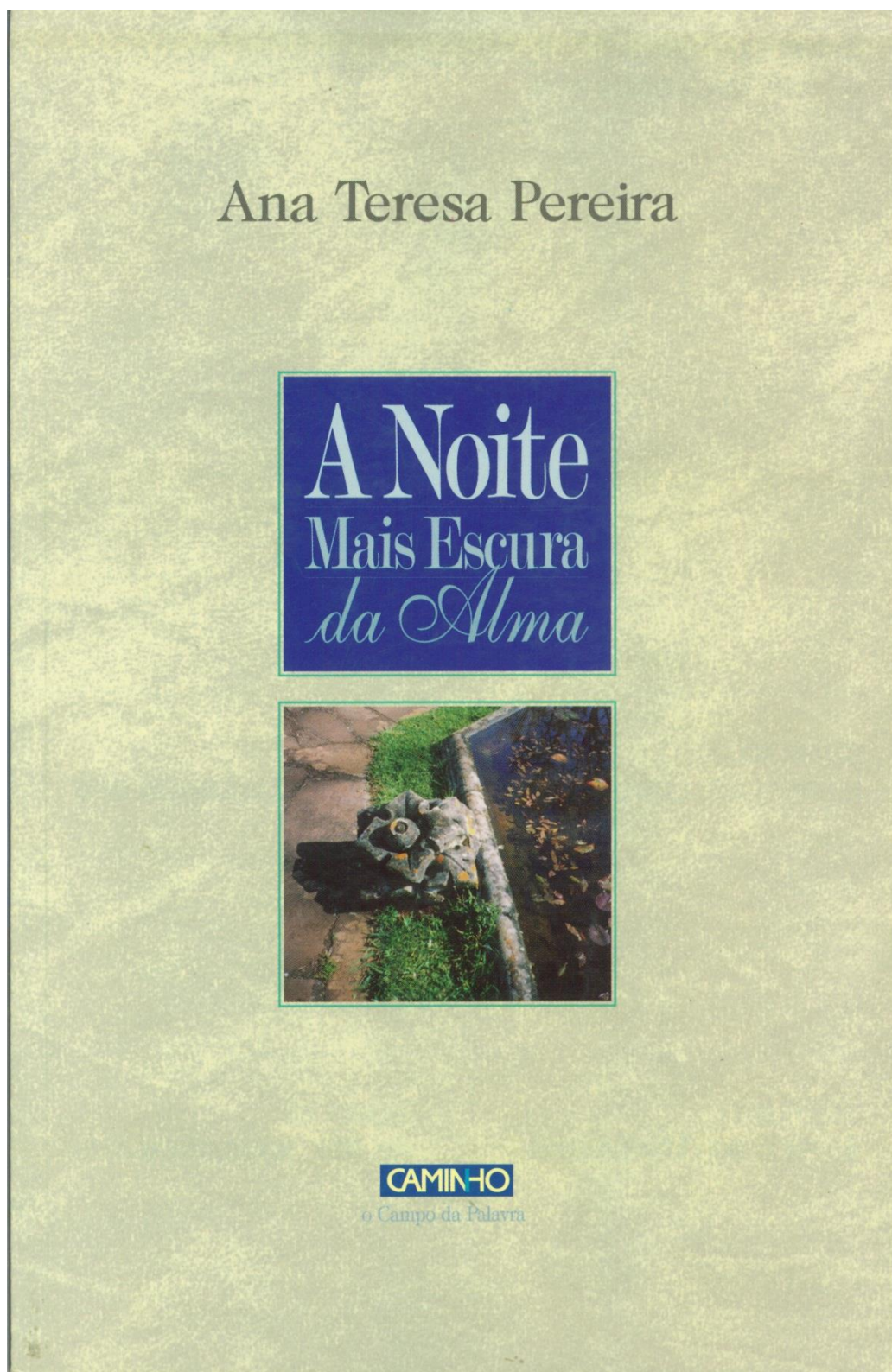


Figura 7 – *A Noite Mais Escura da Alma*, 1ª edição, 1997.

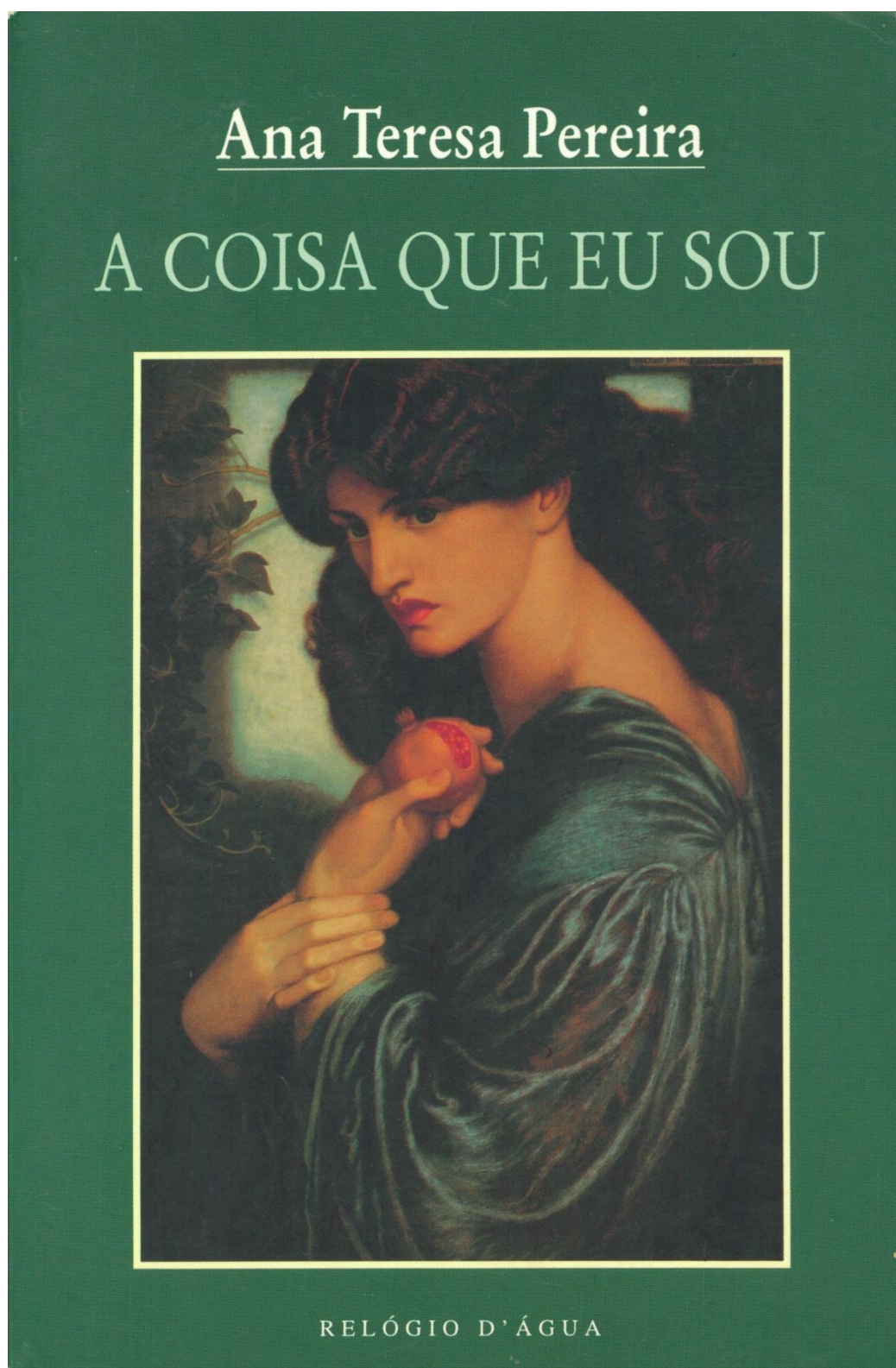


Figura 8 – *A Coisa Que Eu Sou*, 1ª edição, 1997.

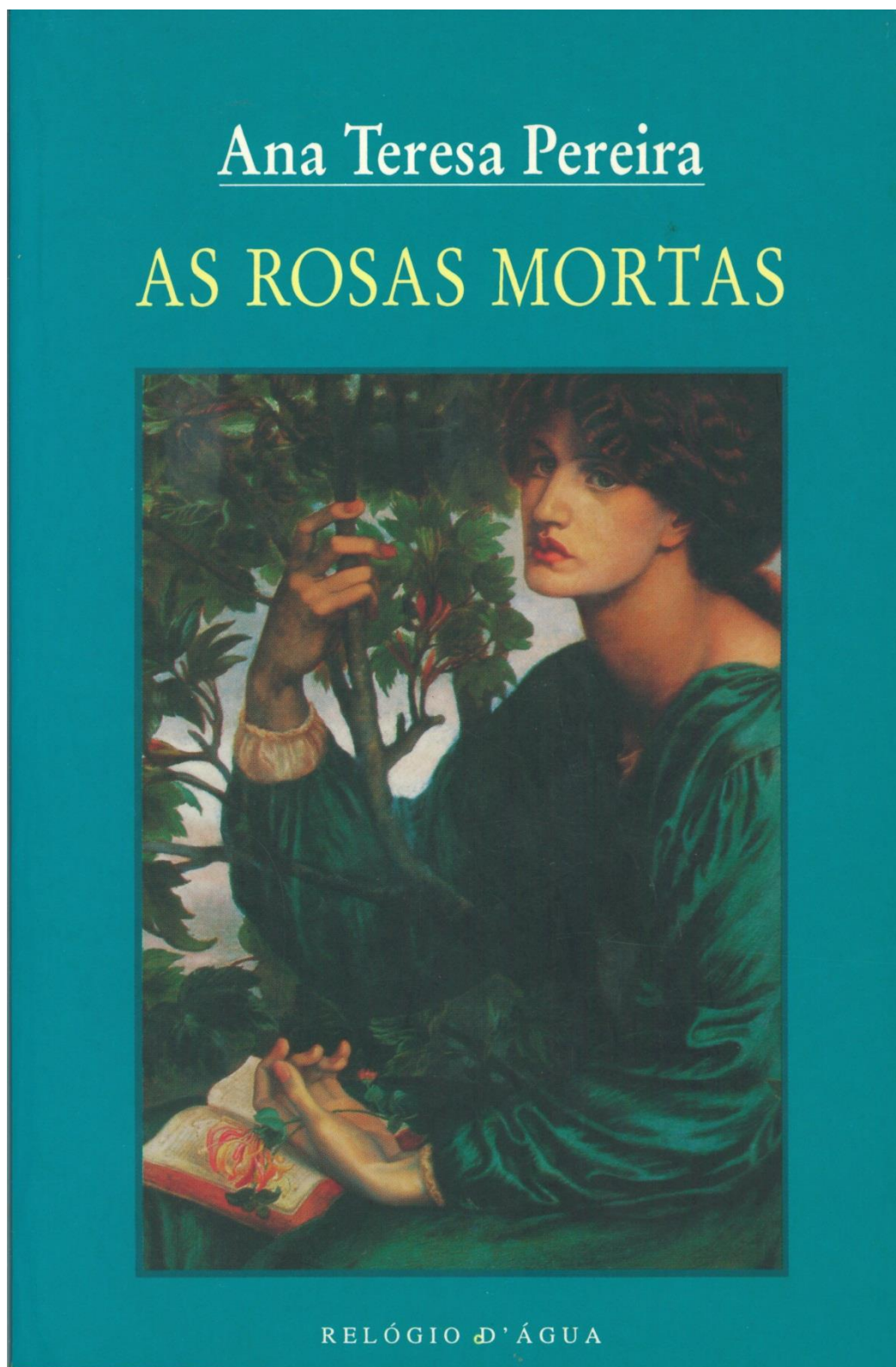


Figura 9 – *As Rosas Mortas*, 1ª edição, 1998.

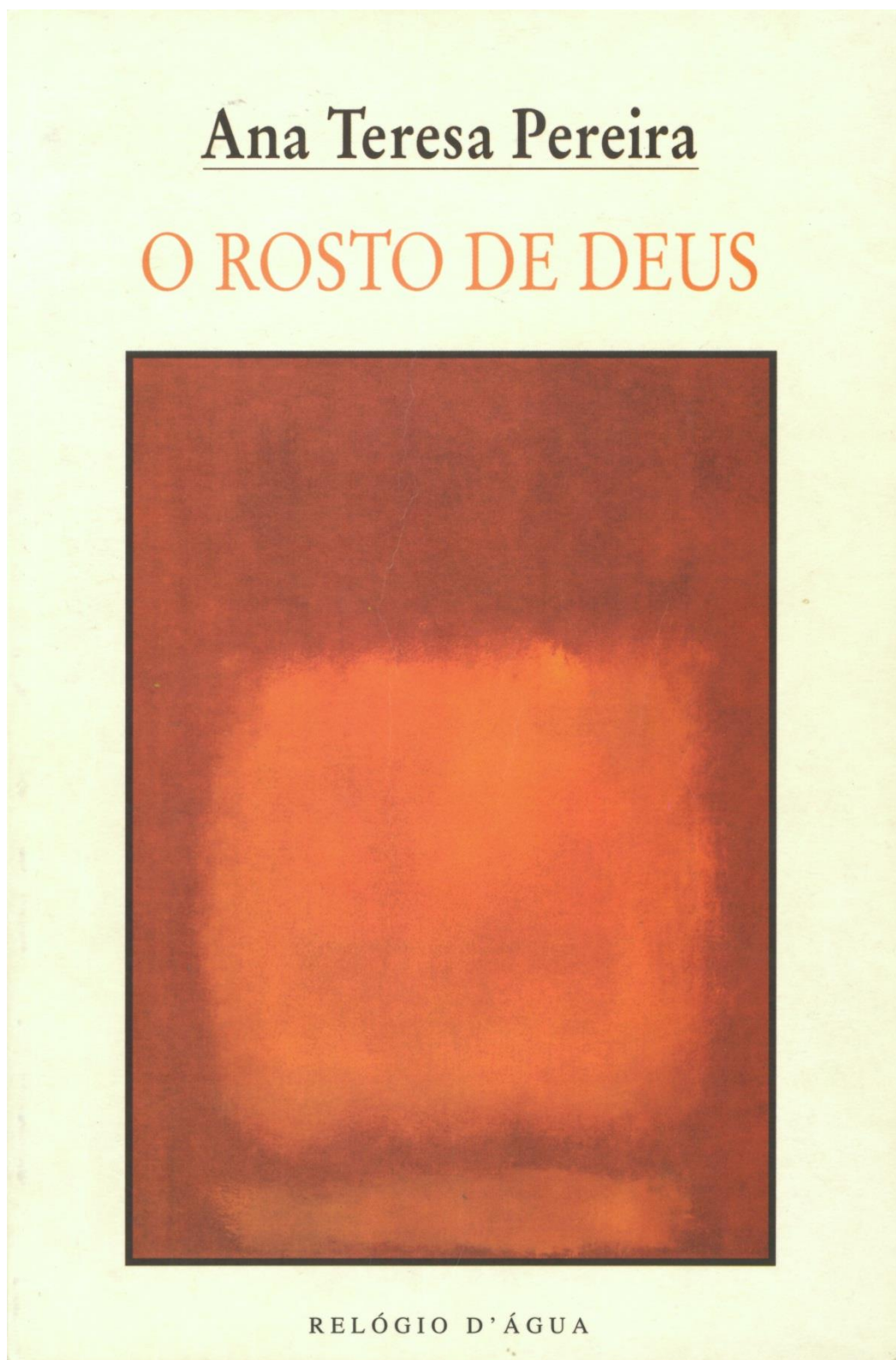


Figura 10 – *O Rosto de Deus*, 1ª edição, 1999.

Ana Teresa Pereira
SE EU MORRER
ANTES DE ACORDAR



RELÓGIO D'ÁGUA

Figura 11 – *Se Eu Morrer Antes de Acordar*, 1ª edição 2000.

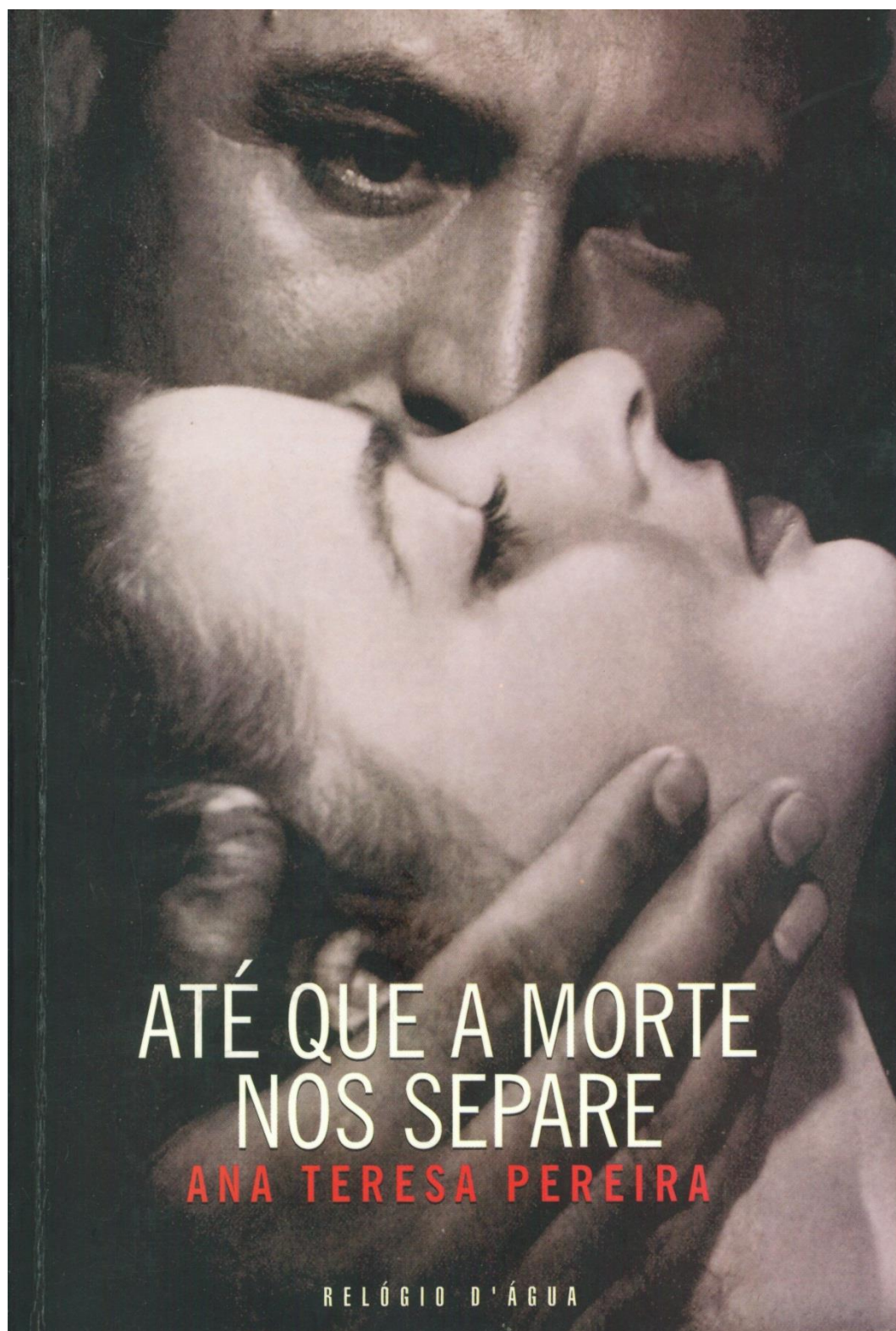


Figura 12 – *Até que a Morte Nos Separe*, 1ª edição, 2000.



Figura 13 – *O Vale dos Malditos*, 1ª edição, 2000.

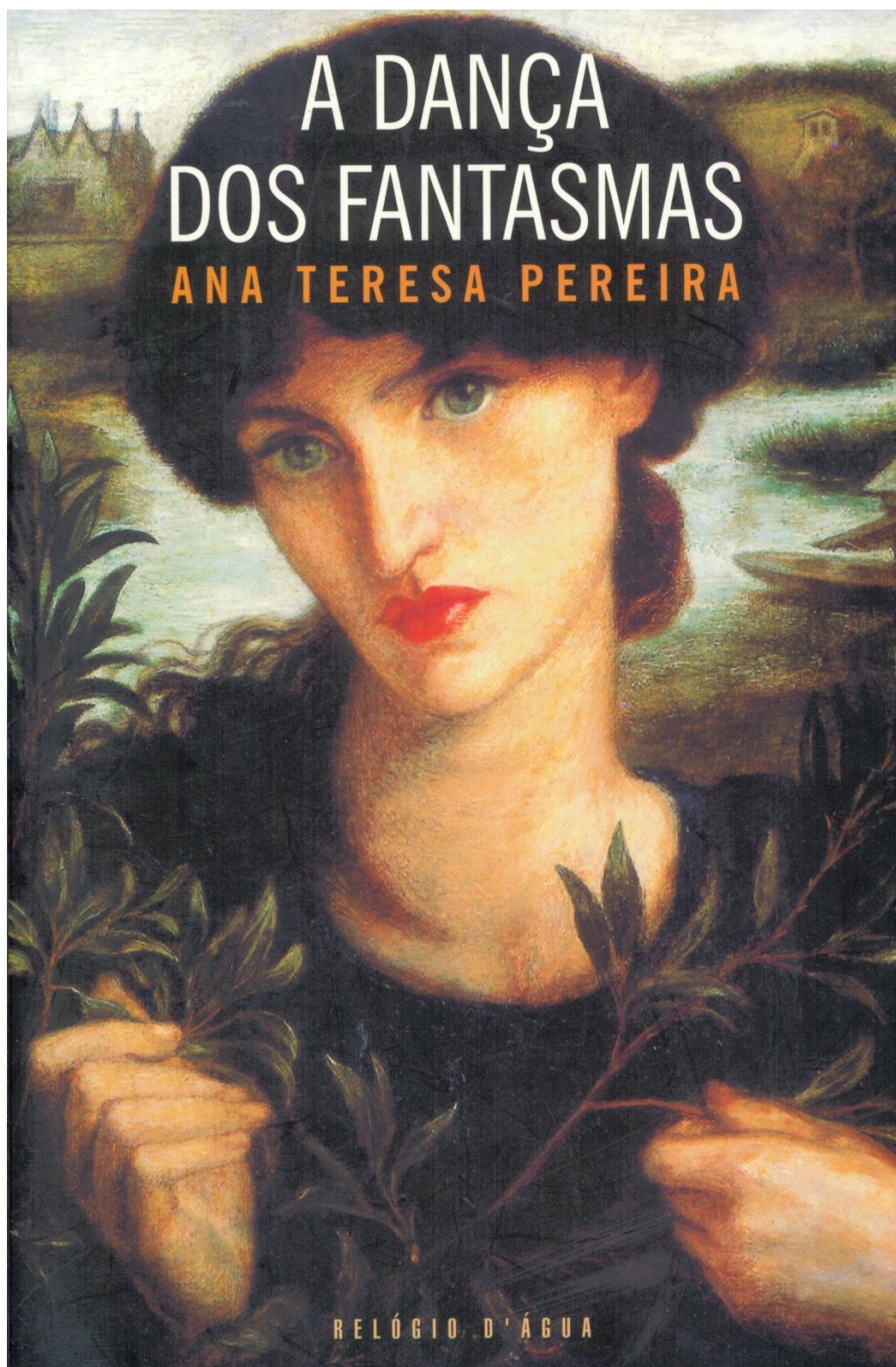


Figura 14 – *A Dança dos Fantemas*, 1ª edição, 2001.

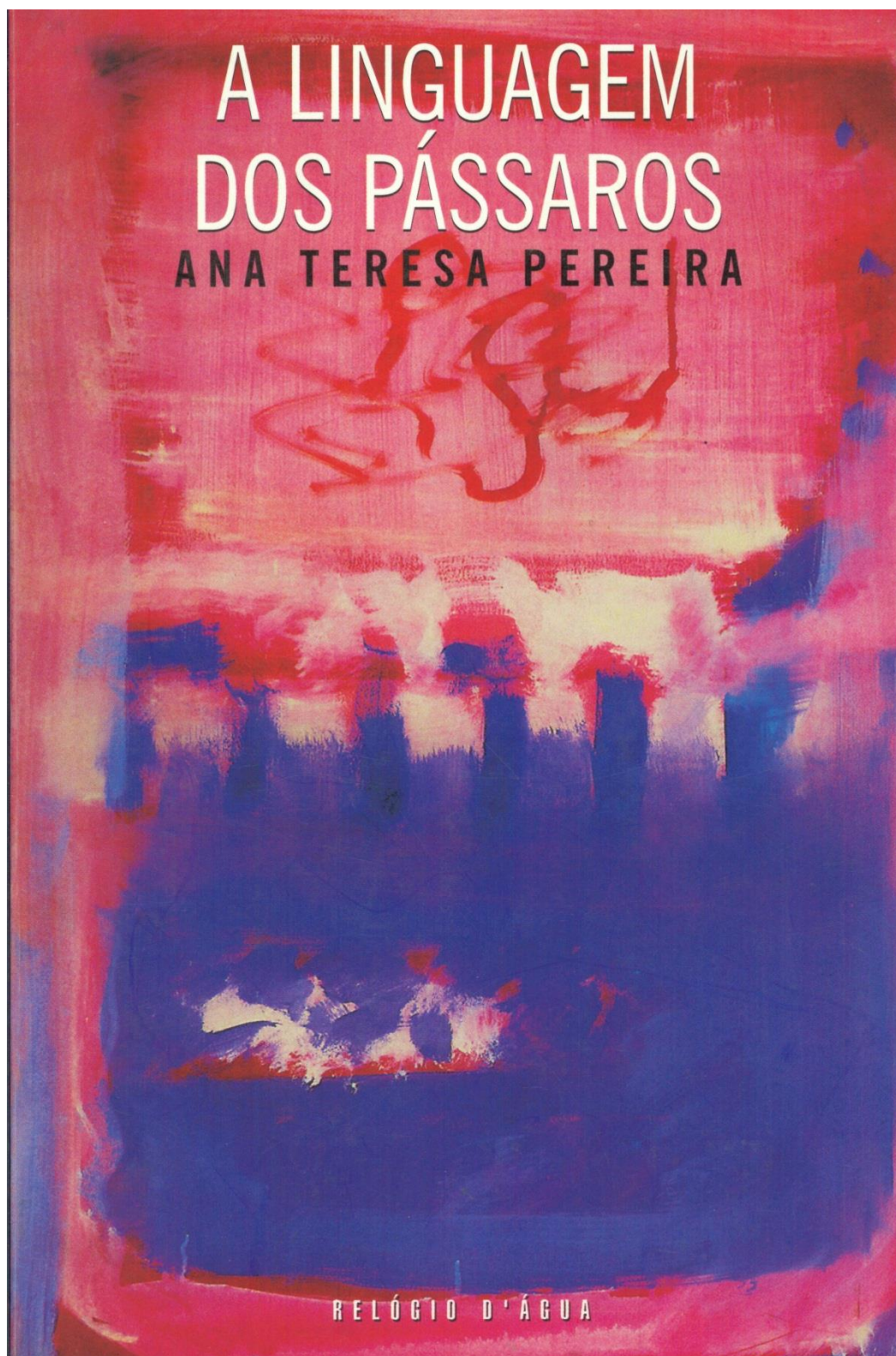


Figura 15 – *A Linguagem dos Pássaros*, 1ª edição, 2001.

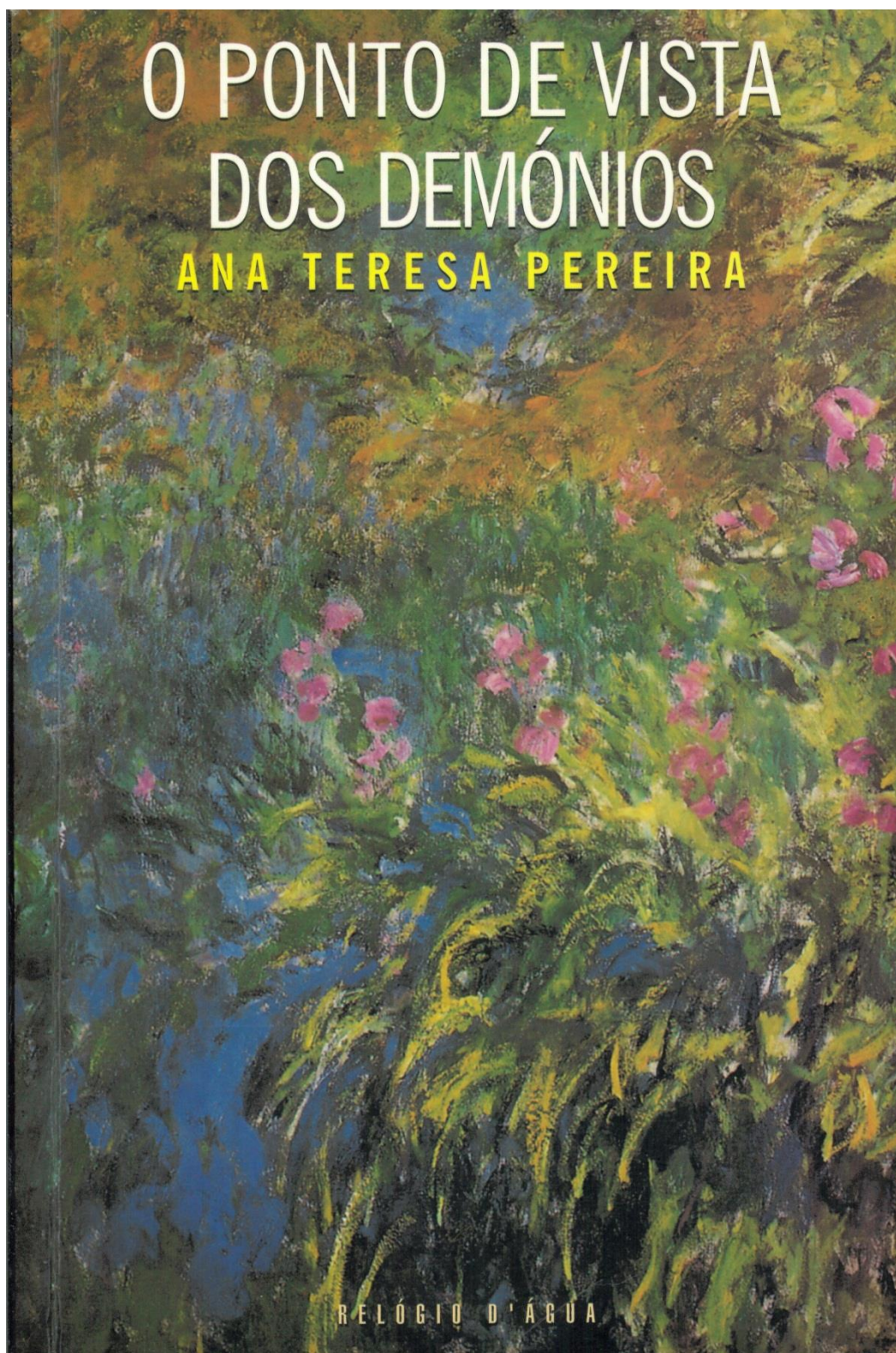


Figura 16 – *O Ponto de Vista dos Demónios*, 1ª edição, 2002.

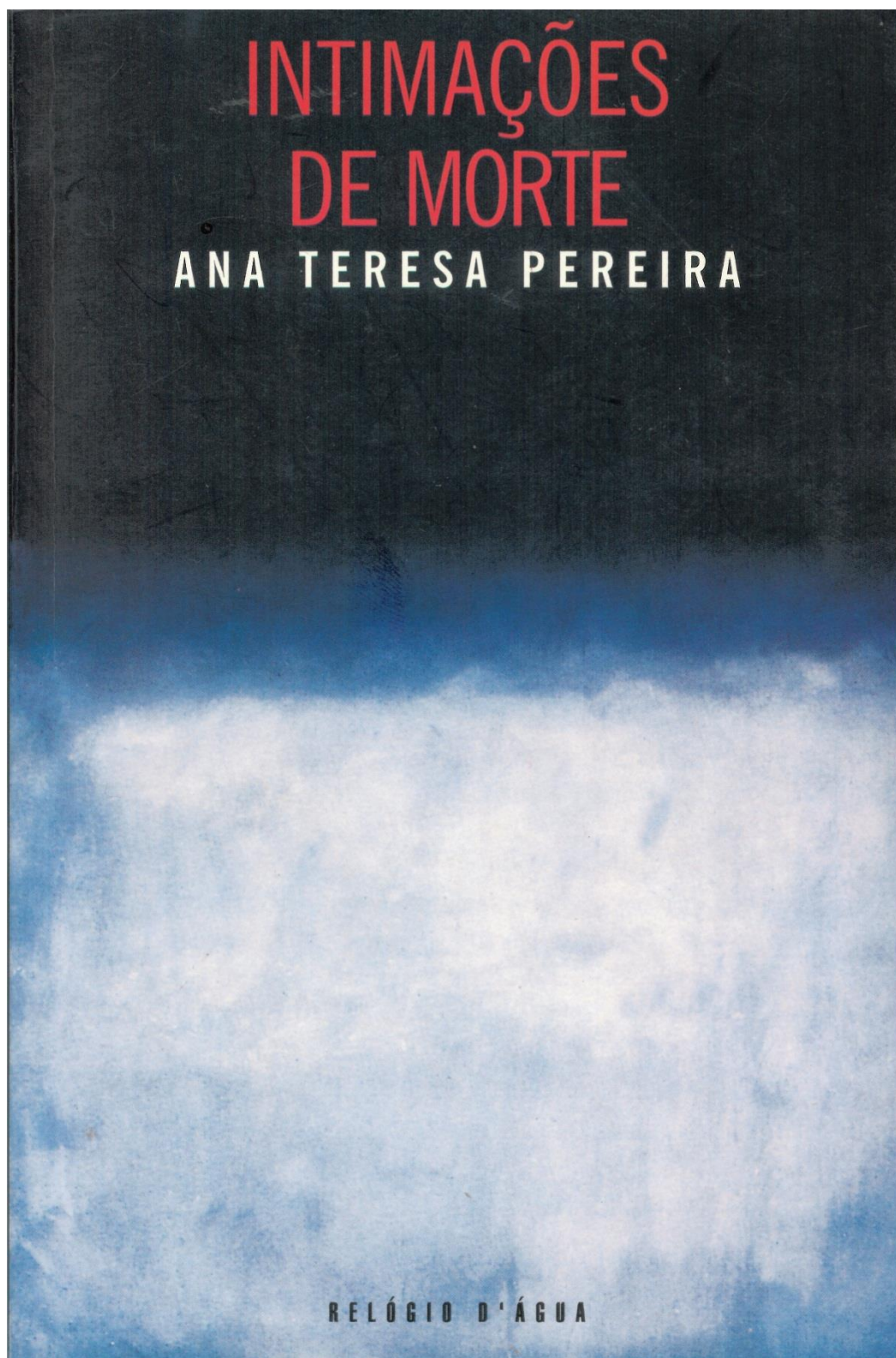


Figura 17 – *Intimações de Morte*, 1ª edição, 2002.

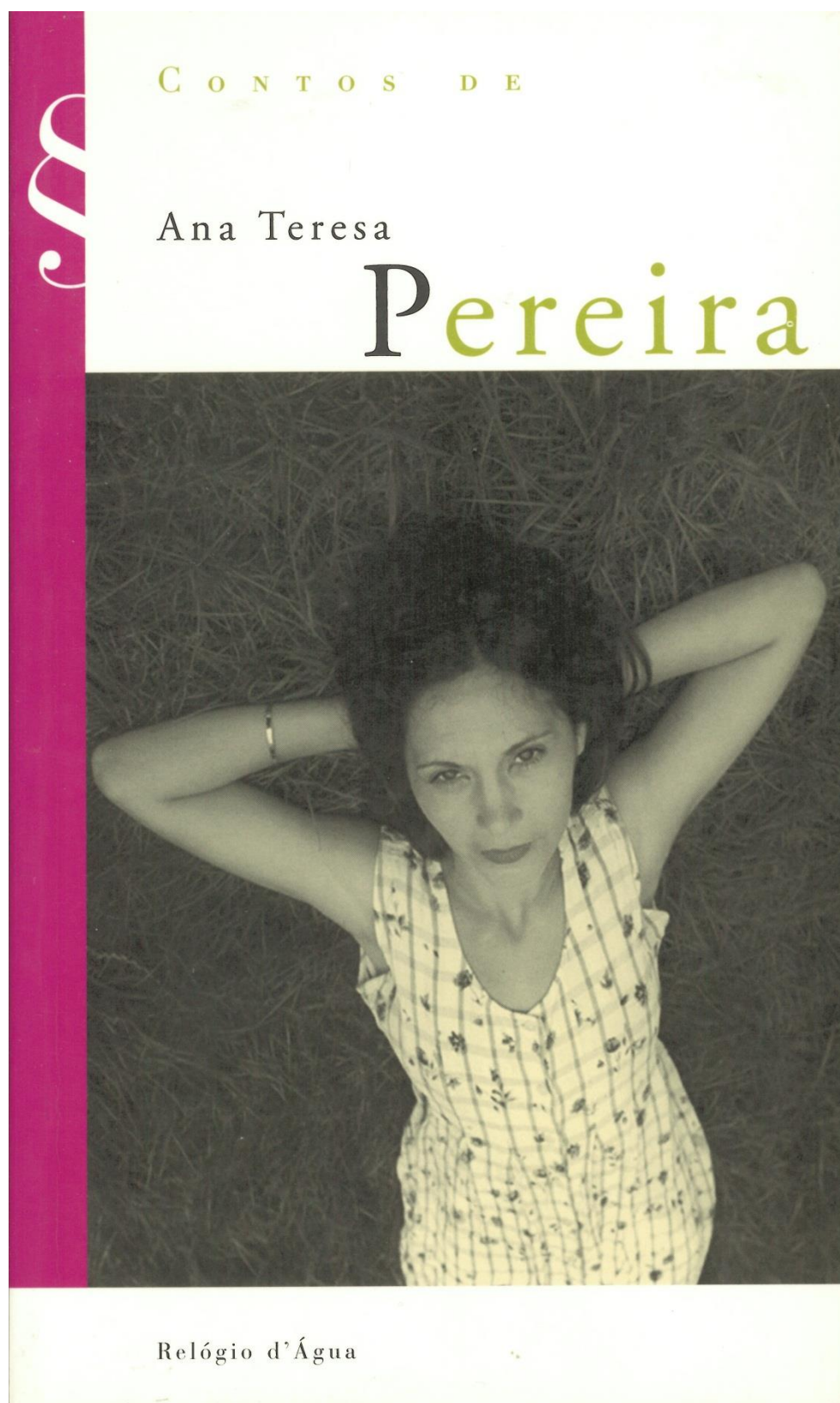


Figura 18 – *Contos de Ana Teresa Pereira*, 1ª edição, 2003.

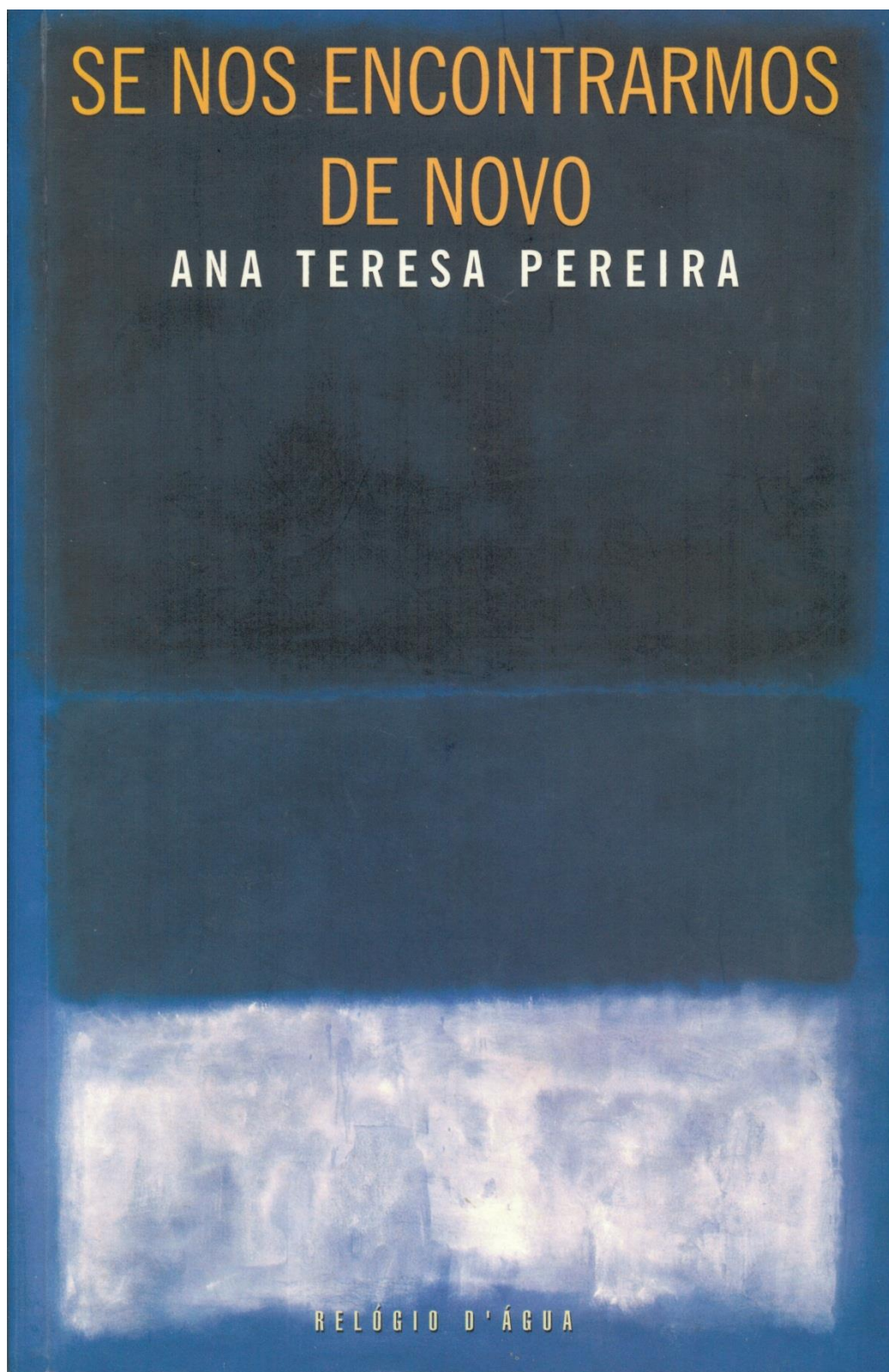


Figura 19 – *Se Nos Encontrarmos de Novo*, 1ª edição, 2004.



Figura 20 – *O Mar de Gelo*, 1ª edição, 2005.



Figura 21 – *O Sentido da Neve*, 1ª edição, 2005.



Figura 22 – *Histórias Policiais*, 1ª edição, 2006.



Figura 23 – *A Neve*, 1ª edição, 2006.



Figura 24 – *Quando Atravessares o Rio*, 1ª edição, 2007.



Figura 25 – *O Fim de Lizzie*, 1ª edição, 2008.

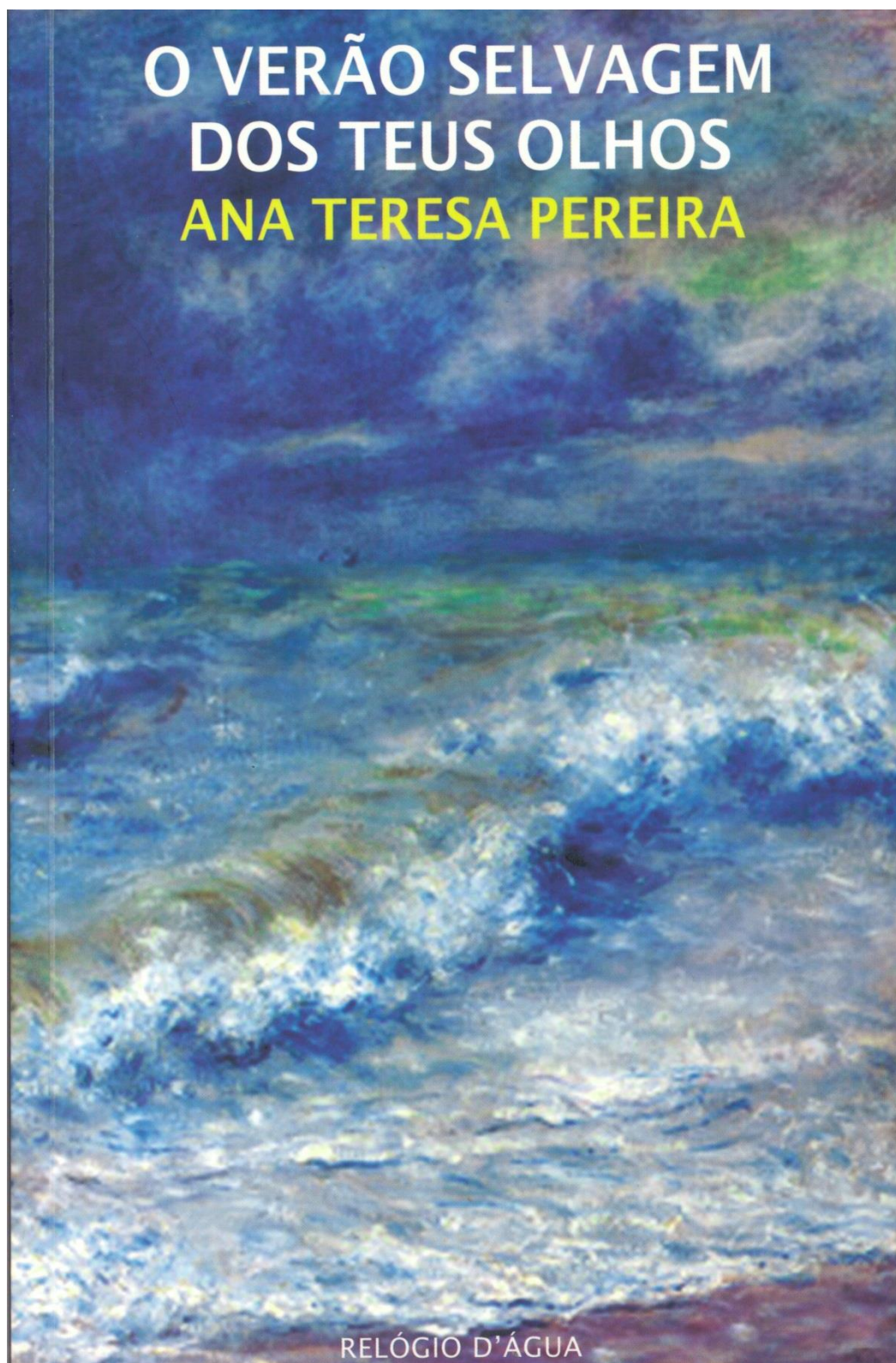


Figura 26 – *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, 1ª edição, 2008.

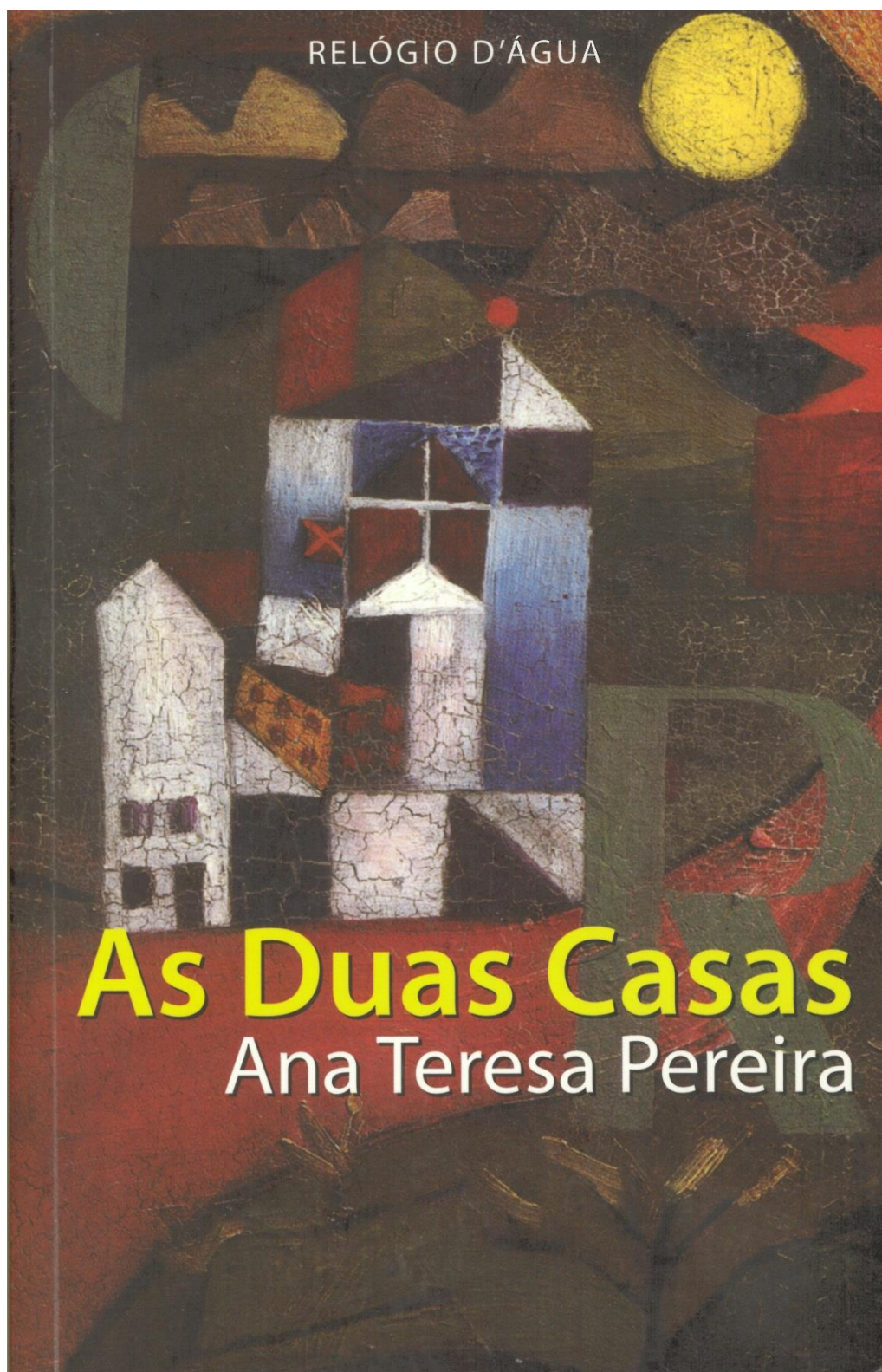


Figura 27 – *As Duas Casas*, 1ª edição, 2009.



Figura 28 – *O Fim de Lizzie e Outras Histórias*, 1ª edição, 2009.

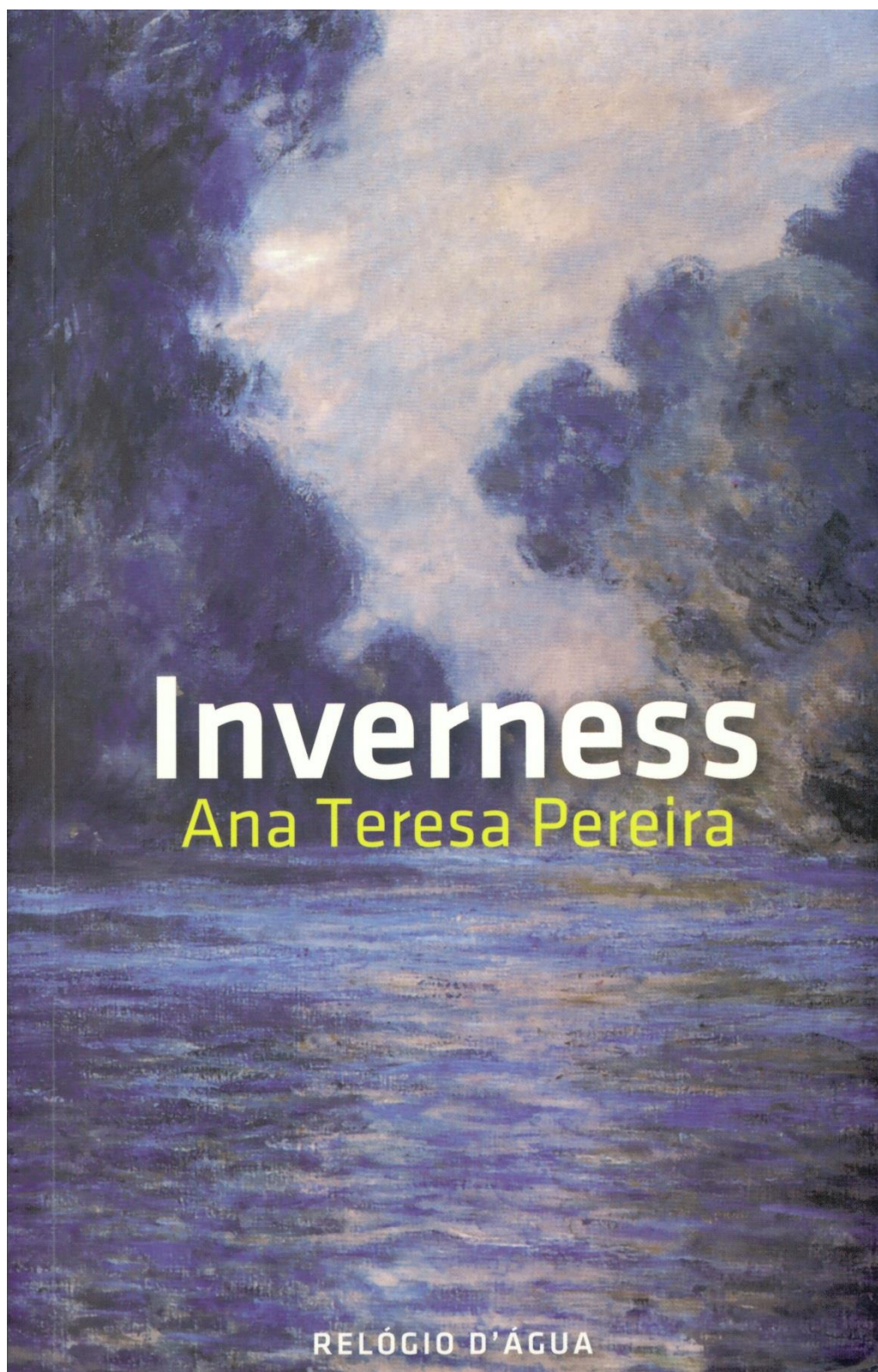


Figura 29 – *Inverness*, 1ª edição. 2010.

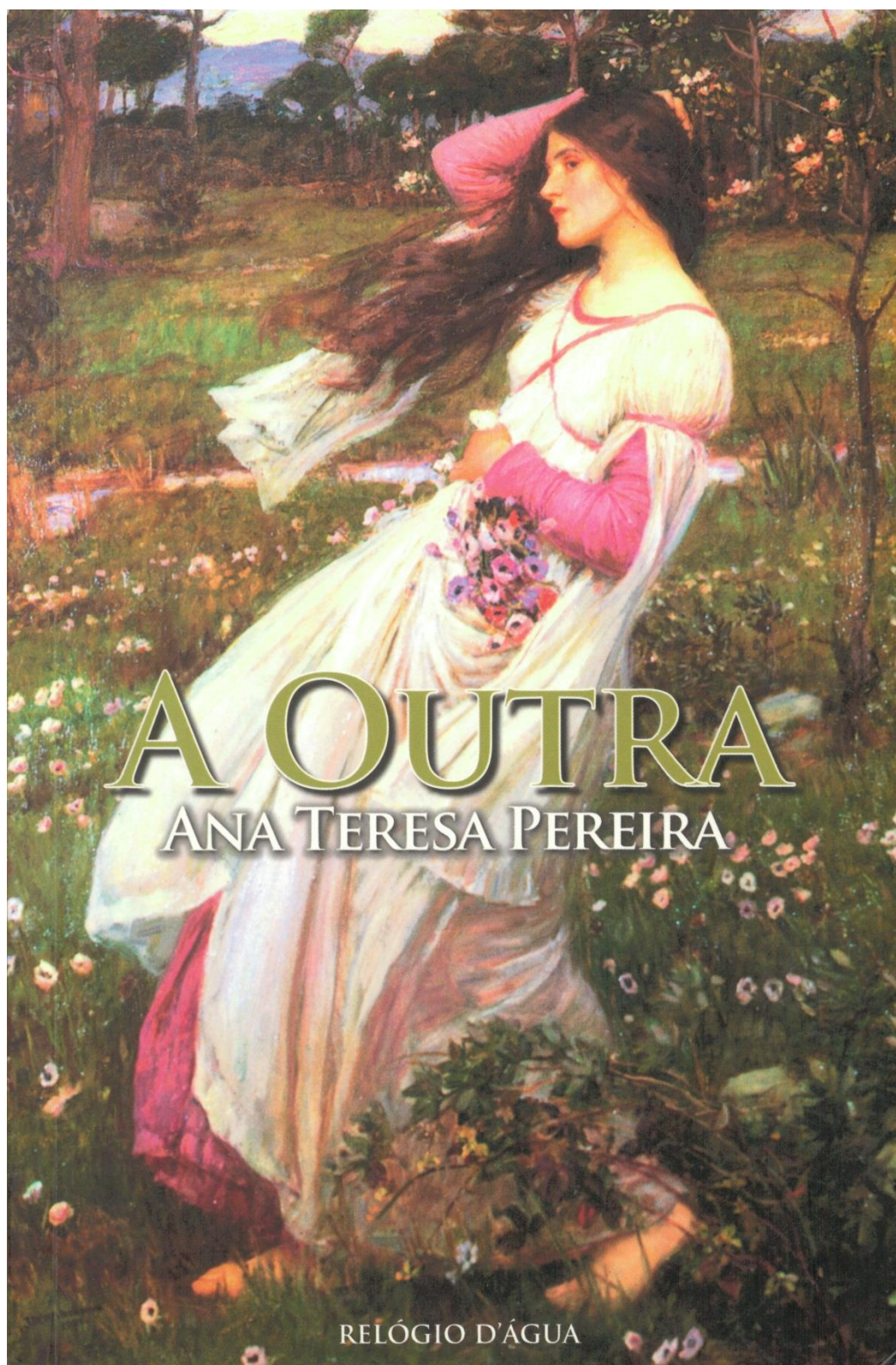


Figura 30 – *A Outra*, 1ª edição, 2010.



Figura 31 – *Os Monstros*, 1ª edição, 2010.

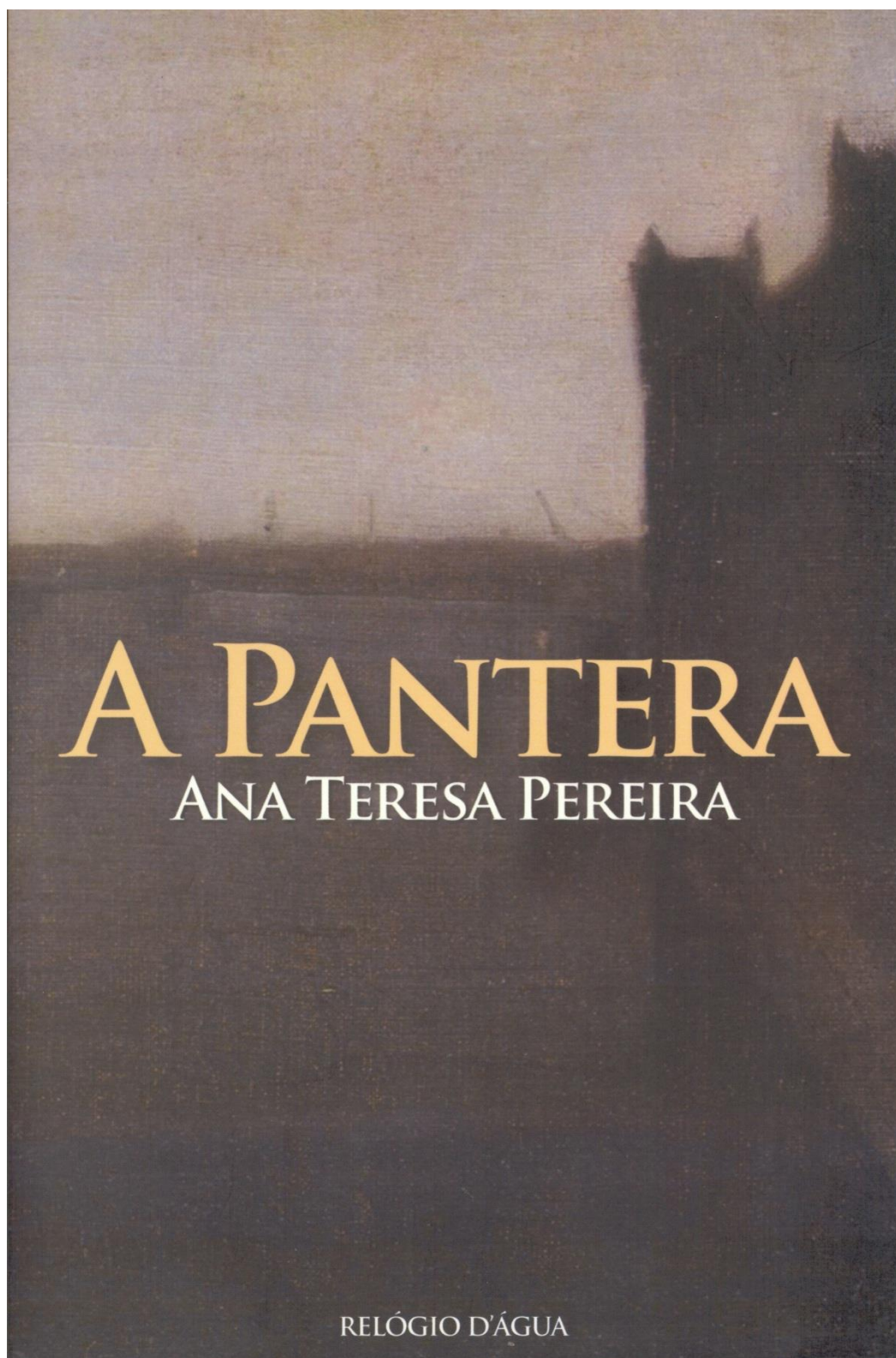


Figura 32 – *A Pantera*, 1ª edição, 2011.

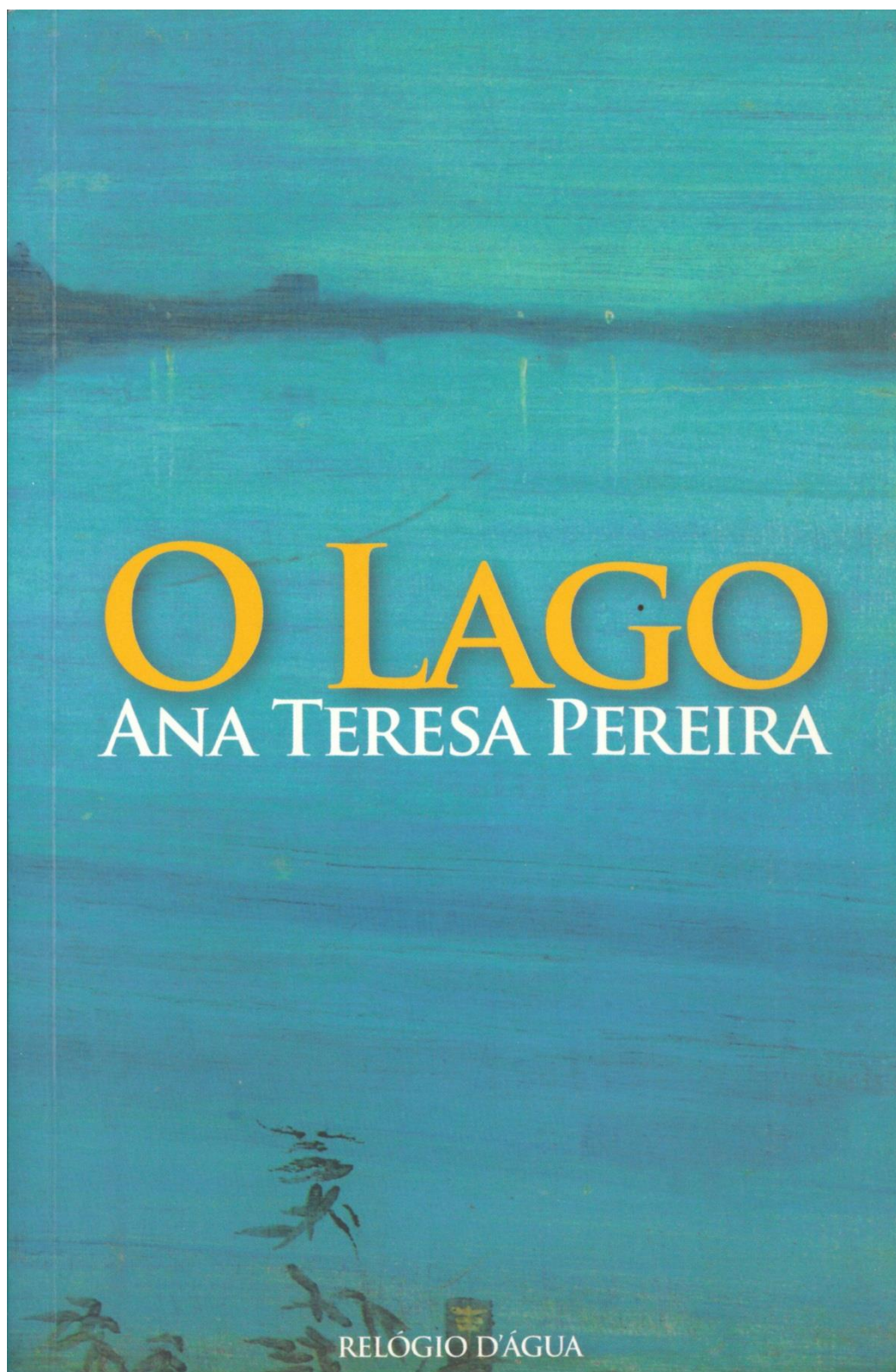


Figura 33 – *O Lago*, 1ª edição, 2011.



Figura 34 – *Si nos encontramos de nuevo*, tradução de *Se nos encontrarmos de novo*, 2012.

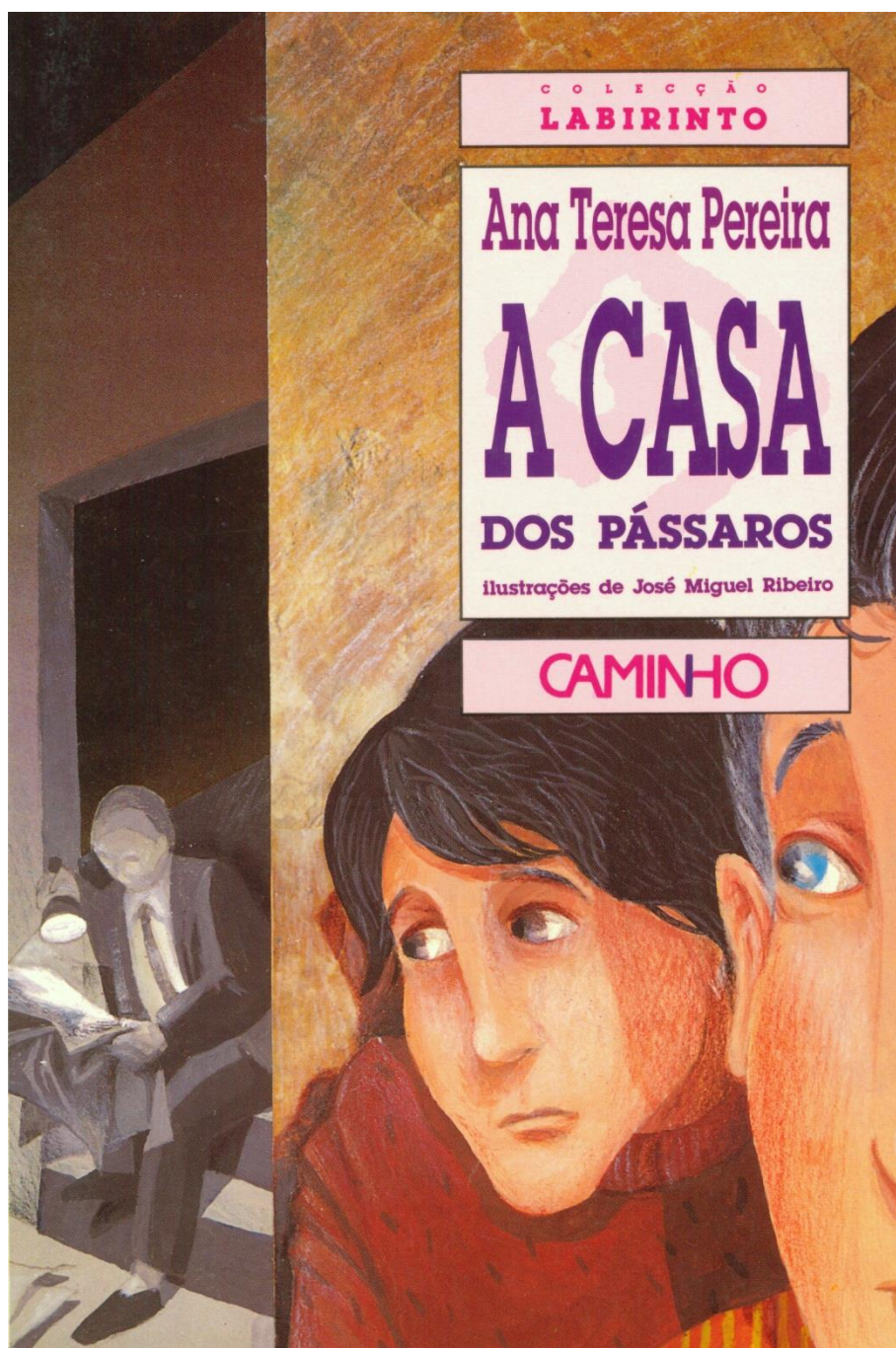


Figura 35 – *A Casa dos Pássaros*, 1ª edição, 1991.

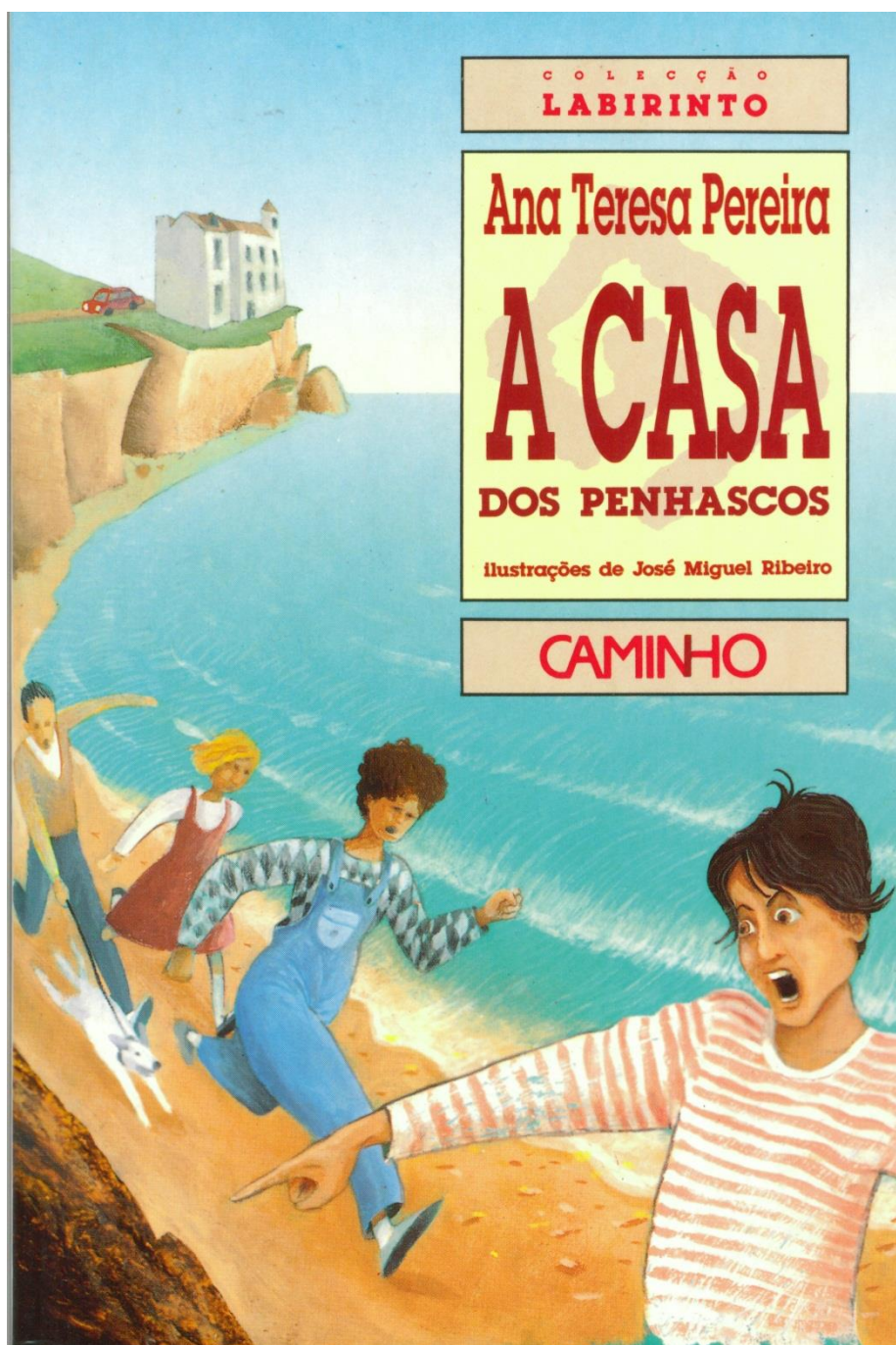


Figura 36 – *A Casa dos Penhascos*, 1ª edição, 1991.



Figura 37 – *A Casa das Sombras*, 1ª edição, 1991.



Figura 38 – *A Casa da Areia*, 1ª edição, 1991.



Figura 39 – *A Casa do Nevoeiro*, 1ª edição, 1992.